
L'ECRAN FANTASTIQUE
4
TRIMESTRIEL
17 F
REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA FANTASTIQUE
ET DE SCIENCE-FICTION - NOUVELLE SÉRIE

L'ECRAN FANTASTIQUE

nouvelle série
cahiers trimestriels ● 4 numéros par an

Librairie des Champs-Élysées
17, rue de Marignan, 75008 Paris

Directeur-Rédacteur en chef :
ALAIN SCHLOCKOFF

Secrétaire de Rédaction : Dominique Abonyi.

Comité de Rédaction : Dominique Abonyi, Jean-Pierre Andrevon, Pierre Gires, Jacques Goimard, Frédéric Grosjean, David Overbey, François Rivière, Alain Schlockoff.

Correspondants à l'étranger : Alan Dodd (Grande-Bretagne), Luis Gasca (Espagne), Horacio Higuchi (Brésil), Danny De Laet (Belgique), John Landis (États-Unis).

Collaborateurs : Bertrand Borie, Marc Duveau, Alain Gauthier, Francis Lacassin, Marianne Leconte, Jacques Lourcelle, Jean-Marc Lofficier, Evelyne Lowins, Jean-Claude Michel, Jean Roy, Robert Schlockoff, Paul-Louis Thirard, Joelle Wintrebert.

Ont également collaboré au numéro : Matos Lajos, Walt Lee, David Pirie, Salvador Sainz.

Maquette : Pierre Chapelot.

Illustrations : Nous remercions pour leur collaboration à l'illustration de ce numéro MM. Daniel Bouteiller, Roger Dagieu, Matos Lajos, Jean-Marc Lofficier, Jacques Lourcelle, Jean-Claude Michel, ainsi que les firmes : Cinema International Corporation, Cinémas Associés, American International Pictures, Emi Film Distributors, Gaumont, Jaap Van Rij Film, Palomar, S.N.D., 20th Century Fox, Warner-Columbia.

Directeur de la publication : Christian Poninski.

Rédaction : 9, rue du Midi, 92200 Neuilly

Publicité : Publi-Ciné
92, Champs-Élysées, 75008 Paris
Tél. : 225-75-68

Abonnements : Librairie des Champs-Élysées,
17, rue de Marignan, 75008 Paris
Tarifs : 4 numéros : 50 F (étranger : 55 F)

Commission paritaire n° 55.957



***numéro* 4**

1re de couverture :
maquette de Siudmak pour l'affiche du « 7e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction ».

4e de couverture :
« Rencontres du troisième type ».

LES ACTUALITES

LES ARCHIVES DU CINEMA FANTASTIQUE

LES FILMS

LA CHRONIQUE

2 AFFICHES VRAIMENT « FANTASTIQUES »





Ces deux affiches, réalisées par W. SIUDMAK, format 60 × 80, couleurs, peuvent être commandées à PUBLI-CINÉ, 92, Champs-Élysées, 75008 PARIS. Prix franco : 18 F l'affiche (envoi roulé sous tube carton)

DU 10 AU 21 MARS 1978

7e FESTIVAL INTERNATIONAL DE PARIS DU FILM FANTASTIQUE ET DE SCIENCE~FICTION

GRAND REX (2 800 places): 1 bd Poissonnière PARIS 2e Mo Bonne~Nouvelle

Renseignements: F.I.P 525.50.50



affiche de W. SIUDMAK

30 films inédits récents en provenance du monde entier

présentés pour la 1ère fois en France en compétition internationale ★ Séances tous les soirs de 20 H à 24 H

★ Prix des places: la soirée 20 fr. Abonnement pour l'ensemble du festival (12 soirées): 160 fr.

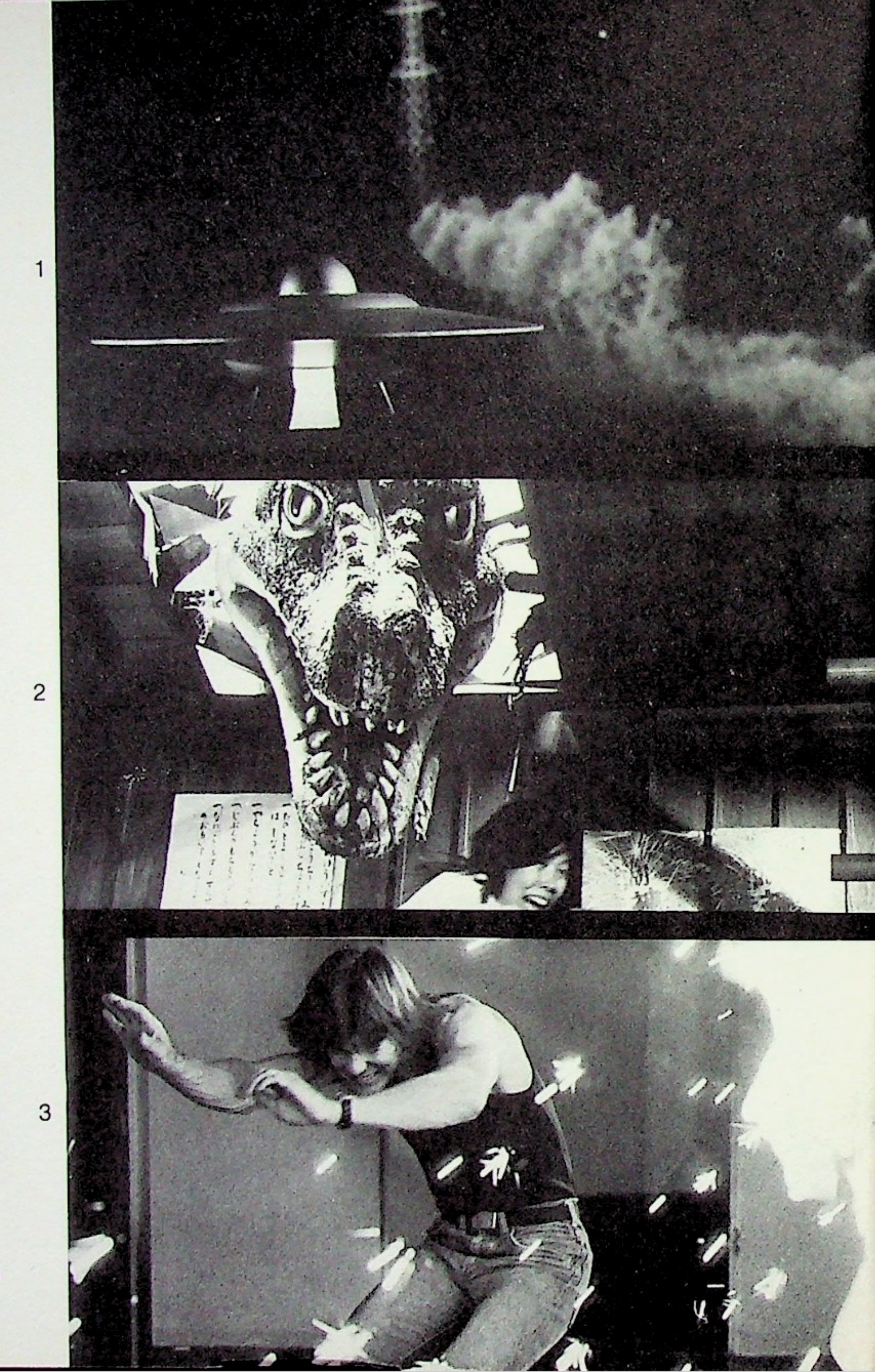
Les films
du 7e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

1

2

En avant-première du 7e Festival de Paris, nous vous présentons quelques photos des œuvres sélectionnées cette année. Trente films récents, longs et courts métrages, seront projetés, dont nos lecteurs trouveront un compte rendu détaillé dans le prochain numéro de **L'Ecran Fantastique**.

3





Pour la septième année
consécutive,
le Festival de Paris
du Film Fantastique
permet aux cinéphiles
4 et amateurs, français
et étrangers,
de se réunir
pour assister
à la compétition
internationale et
aux avant-premières
mondiales
des plus récentes
productions du genre.
Comme chaque année,
le public est invité
à participer
en remplissant
5 des bulletins de vote
pour désigner son
Grand Prix.

1
« The Eyes behind the Stars »
Italie (compétition).
2
« The Legend of Dinosaurs
and Monster Birds »
Japon (compétition).
3
« Damnation Alley »
U.S.A. (compétition).
4
6 « The Starship Invasion »
Canada (compétition).
5
« Death Trap »
U.S.A. (compétition).
6
« Night of the Lepus »
U.S.A.

ENTRETIEN

KEVIN CONNOR

sur le tournage de 7 Cities to Atlantis

Le producteur John Dark et le réalisateur Kevin Connor, qui, au cours d'une longue et fructueuse collaboration cinématographique ont su faire les preuves d'un cinéma « tout public » de qualité, ont joint pour une cinquième fois leurs forces à l'occasion de **7 Cities to Atlantis**.

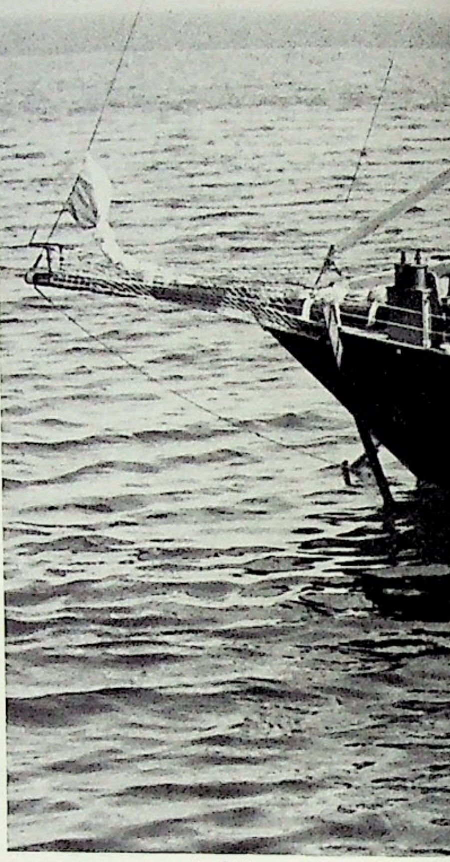
Comme ce fut le cas pour leurs précédents succès commerciaux, **Le 6e Continent, Centre Terre : 7e Continent** et **Le Continent Oublié**, cette production spectaculaire de John Dark et Kevin Connor pour Emi Films contient tous les éléments hauts en couleurs propres au merveilleux, à l'aventure, à la science-fiction et à la poésie, cousus dans une histoire mouvementée et pleine d'action située au début du siècle.

Le scénario original écrit par Bryan Hayles, dans le style des romanciers de *fantasy fiction* les plus populaires du XIXe siècle, se situe dans le cadre du légendaire continent oublié de l'Atlantide, qui n'a cessé à travers les âges d'exercer sa fascination sur les savants et les écrivains du monde entier. Le film décrit l'Atlantide comme étant composé de sept villes qui vont des ruines envahies par les monstres à de splendides cités rayonnantes de lumière. Dans celles-ci, les couches supérieures de la population — l'« élite », qui dispose de pouvoirs occultes — cherchent à manipuler les forces de la Terre afin de provoquer une révolution mondiale susceptible de produire l'énergie qui les ramènera dans leur planète d'origine, au fin fond de notre galaxie.

Entre les trois cités inférieures et la plateforme de l'Atlantide se trouve la cité de Vaar, qui est en passe d'être dévastée par des monstres énormes, issus de mutations, les Zaargs. Au cours des âges, l'octopus géant qui garde l'entrée d'Atlantis a arraché à la mer un certain nombre de vaisseaux remplis de marins et de leurs familles, dans le but de les réduire en esclavage pour réparer les ruines de la cité et la protéger. Pour qu'ils puissent vivre sous l'eau, tous ces hommes de la terre ont été transformés en « hommes-tritons ». Parmi les prisonniers se trouve le capitaine de la Marie-Céleste et sa fille, maintenant âgée de 20 ans, qui n'a jamais connu la vie extérieure car son père et elle-même ont été entraînés dans les profondeurs de l'océan alors qu'elle était encore enfant.

La cité silencieuse renaît à la vie lorsqu'un jeune biologiste anglais, un marin américain de ses amis, explorant les fonds marins dans une cloche de plongée, sont cueillis ainsi que l'équipage du bâteau par les tentacules géants de la pieuvre, et déposés sur une plage déserte au cœur de l'Atlantide.

Lorsque l'« élite » du continent tente d'hypnotiser le professeur anglais et d'utiliser son cerveau, l'américain combat toutes les forces du monde souterrain hanté par des monstres et des puissances occultes, dans une course contre le temps afin de ramener au navire tous les membres de l'équipage avant qu'ils ne subissent les interventions chirurgicales destinées à les transformer en « tritons »...



« 7 Cities to Atlantis ».

G.B. 1978. **Prod.** : *Emi*. **Pr.** : *John Dark*. **Réal.** : *Kevin Connor*. **Sc.** : *Brian Hayles*. **Ph.** : *Alan Hume*. **Mont.** : *Bill Blunden*. **Son** : *George Stephenson*. **Dir. Art.** : *Jack Maxsted*. **Maq.** : *Robin Grantham*. **Eff. Sp.** : *John Richardson. Monstres animés par Roger Dicken, créés par Arthur Healey*. **Ass. Réal.** : *Ray Frift*. **Inter.** : *Doug Mc Clure (Greg Collinson), Shane Rimmer (Mike Daniels), Donald Bisset (Prof. Aitken), Peter Gilmore (Charles), Michael Gothard (Atmir), Lea Brodie (Delphine), Robert Brown (Briggs). Couleurs.*


FREELANCE
STAINES



ENTRETIEN

► *Comment êtes-vous passé du montage à la mise en scène?*

► J'ai travaillé avec Abraham Polanski (**Romance of all Sea**), puis j'ai participé à **Young Winston**, **Magic Christian**. Pendant cette période, j'ai écrit peut-être 13 ou 14 scénarios pour des séries T.V. fantastiques. C'est alors que je suis tombé sur un livre, un recueil d'histoires fantastiques de Chetwynd-Hayes, et j'ai acquis les droits d'adaptation à l'écran des 13 meilleures nouvelles. Mon agent les a ensuite montrées à Milton Subotsky, qui les a beaucoup aimées; il a pensé garder les quatre meilleures histoires et les lier pour en faire un film à sketches. La firme Amicus faisait du très bon travail, en ce sens qu'elle aidait les jeunes réalisateurs à se faire connaître. C'était parfois assez frustrant de travailler avec Subotsky, car il veut être seul responsable du montage, mais comme c'est le producteur, après tout il lui appartient de droit d'avoir certaines idées personnelles.

► *A-t-il eu un rôle déterminant dans **From Beyond the Grave (Frissons d'Outre-Tombe)**? Vous a-t-il imposé ses idées?*

► Non, il n'a en rien cherché à m'influencer. Nous n'avons pas eu de problèmes, nous n'avons connu aucun désaccord, et il a été très honnête. Bon, il n'a pas gardé le montage que j'avais choisi pour le premier sketche, mais peut-être avais-je tort et lui raison. Mais pour le reste du film, tout s'est passé exactement comme je le voulais.

► *En ce qui concerne **The Land that Time forgot (Le 6ᵉ Continent)**, avez-vous été satisfait de l'adaptation des œuvres de E.R. Burroughs?*

► Eh bien, je n'ai pas été trop enthousiasmé. On retrouve des idées excellentes, mais tout est un peu enfantin. Le dialogue soulève bien certains problèmes, ce qui est important car souvent dans ce genre de films on laisse les dialogues au second plan pour mettre l'action et les effets spéciaux en avant — et c'est honteux car tout repose sur les dialogues. On essaye de les améliorer, de les perfectionner de film en film, mais c'est difficile.

► *Pour en revenir à **From beyond the Grave**, n'y a-t-il pas eu de problème au niveau du scénario, de la continuité entre les sketches?*

► Non, je pense que les difficultés ne se situent en général pas à ce niveau, même si les histoires sont très différentes. En l'occurence, la liaison entre les sketches n'était pas très bonne, voire médiocre. Cependant, Milton a fait un excellent travail au niveau du scénario.

► *Comment en êtes-vous arrivé à réaliser **The Land that Time forgot**?*

► Max Rosenberg et Milton Subotsky furent très satisfaits de **From Beyond the Grave**, et m'ont proposé de faire un film à partir d'un de leurs projets, vieux de dix ans au moins. Milton et moi avons travaillé ensemble sur le scénario. Nous avons choisi Douglas Mc Clure, car il nous fallait un nouvel acteur, celui choisi au départ étant maintenant trop vieux — il s'agissait de John Ryan (rires). Doug Mc Clure était exactement le personnage-type du héros américain qu'il nous fallait, bien net, rasé de près, etc.

► *A.I.P. a de plus en plus l'habitude de faire des co-productions anglo-américaines...*

► Nous avons eu d'excellents rapports avec A.I.P., sauf en ce qui concerne le montage, qui a été refait pour le public américain, de sorte que certaines parties du film que j'aimais beaucoup ont disparu. Ils ont en particulier coupé plusieurs scènes de présentation des personnages, pour insister sur les scènes d'action qui correspondent davantage à ce que le public américain attend du cinéma.

► *Vous avez utilisé pour ce film de nouvelles techniques de trucages?*

► Oui, les effets spéciaux sont différents de ce que l'on fait habituellement. Ce sont des marionnettes d'animaux, auxquelles on a cherché à conférer par des moyens techniques nouveaux davantage d'emphase, de lenteur dans le mouvement. Le responsable des effets spéciaux pour **The Land that Time forgot** est Derek Meddings, qui a travaillé pour des séries télévisées anglaises telles **Thunderbirds**, **Space 1999**, **Jerry Anderson Stable**, etc. C'est Roger Dick qui a créé les monstres et les a animés; lui aussi a travaillé sur **Jerry Anderson Stable**. Il s'est occupé complètement des poupées animées; il n'avait de toute façon pas de temps à consacrer à d'autres genres de trucages. Nous avons choisis avec Derek et Roger, les deux personnes qui nous semblaient les plus compétentes en matière d'effets spéciaux.

► *Nous avons remarqué de grandes différences entre **The Land that Time forgot** et **At the Earth's Core (Centre Terre : 7ᵉ Continent)** : le rythme, les acteurs, le montage, etc. Et ce sont pourtant deux films que vous avez réalisés. Comment expliquez-vous ce changement de ton?*

► D'abord, chaque film a un esprit bien particulier, vous ne pourrez jamais faire deux films de climat strictement identique. On évolue toujours. Mais la différence essentielle provient surtout du fait que la quasi-totalité de **At the Earth's Core** a été tournée en studio alors que l'on a filmé 20% de **The Land that Time forgot** en décors naturels, donc avec un bon nombre d'extérieurs. **The Land** a coûté bien moins cher que le second, pour lequel il a fallu tout reconstituer en studio. Je pense que le film n'a plus grand chose à voir avec le roman d'Edgar Rice Burroughs. En outre, nous y avons ajouté, avec Peter Cushing, une pointe d'humour, ou plutôt de gaieté. Malheureusement, les copies américaines ont été amputées de nombreuses scènes avec lui, de sorte que le film perd un certain relief.

► *Parlez-nous de Peter Cushing. Vous avez souvent travaillé avec lui...*

► Oui, et je l'adore. Il est très sérieux dans son travail, on ne peut le prendre en défaut. Il connaît son texte par cœur, souvent fait preuve d'imagination et a beaucoup d'idées. Il participe au scénario et apporte tous les matins des dialogues qu'il écrit et qui sont très drôles et très pertinents; si certains ne me plaisent pas, il le comprend très bien et les jette sans en être le moins du monde offusqué. Il est vraiment charmant.

► *D'où vient, dans **At the Earth's Core**, l'idée de ces hommes-oiseaux télépathes? Je pense que c'est très intéressant...*

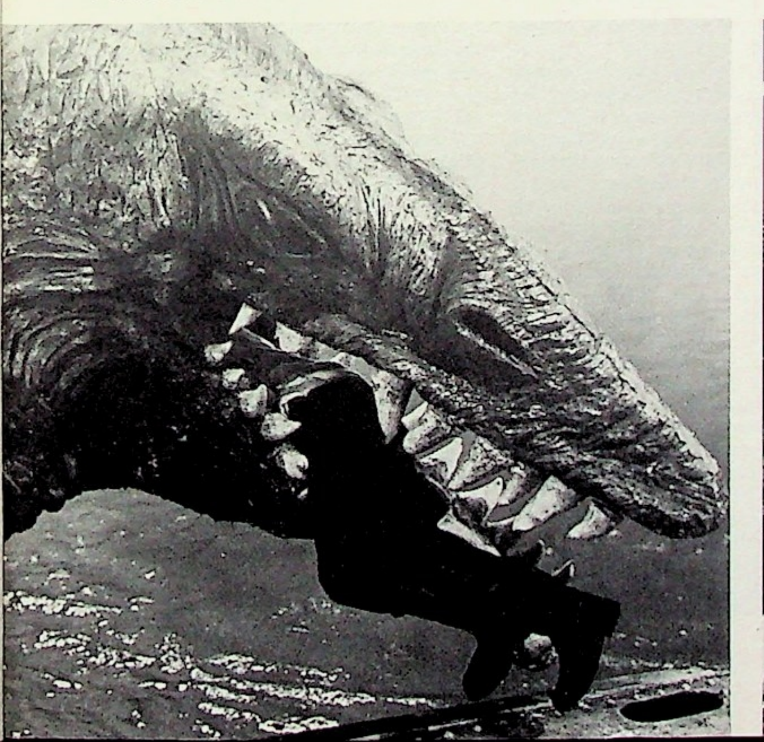
► C'est difficile à dire. Il nous arrivait souvent de nous asseoir autour d'une table et de discuter de telle ou telle chose qui nous paraissait intéressante pour le film. On ne peut donc imputer à personne en particulier l'idée de ces monstres télépathes.

► *Les personnes qui ont travaillé sur les effets spéciaux de **At the Earth's Core** sont-elles celles qui ont fait **The Land that Time forgot**?*

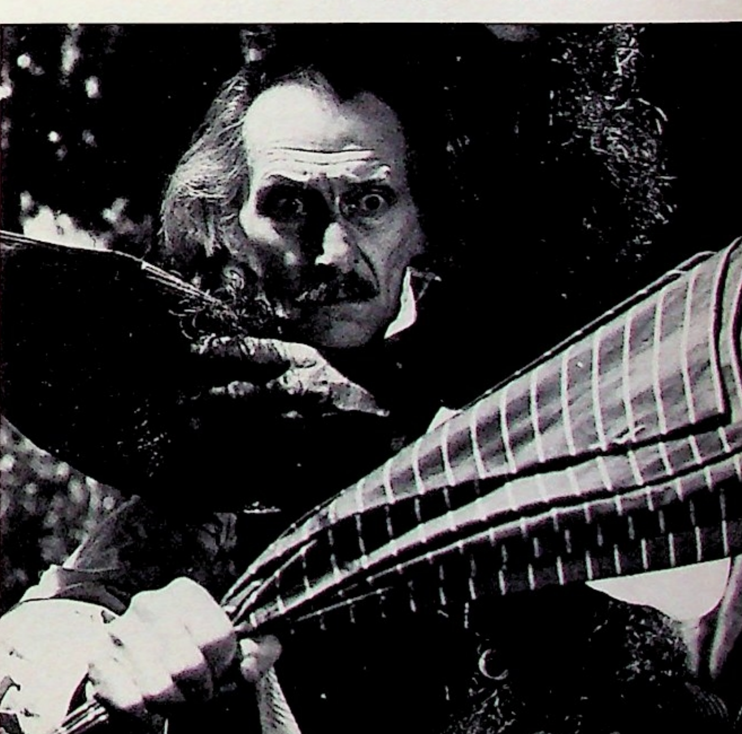
► Non, car elles travaillaient sur le dernier James Bond. Nous avons fait appel à Ian Wingrove, le n°2 en Angleterre. Nous n'avons pas pu récupérer les poupées originales, alors nous en avons créé de nou-

« Frissons d'Outre-Tombe ».

▼ « Le 6e Continent ».



▼ « Centre Terre : 7e Continent ».





« Le Continent oublié ».

velles à l'échelle 1 — grandeur nature — et animées comme des machines hydrauliques. Le résultat fut très satisfaisant car ces monstres, aux mouvements plus lents, plus pesants, étaient ainsi beaucoup plus réalistes, mais cela a coûté aussi plus cher. Néanmoins, le jeu en valait la chandelle et je pense que les monstres de **At the Earth's Core** étaient meilleurs techniquement que ceux de **The Land that Time forgot**.

► *People that Time forgot (Le Continent Oublié) a été réalisé à la suite du succès de **The Land that Time forgot**?*

► En effet, A.I.P. a demandé que nous produisions un autre film du même genre, en vertu du fait que beaucoup de jeunes sont intéressés par ces films et que chaque année de nouveaux spectateurs en réclament. Il y a toujours un public prêt à aller voir le dernier. Les deux films ont très bien marché, et leur tournage fut aussi agréable qu'intéressant.

► *Les décors de **People** sont splendides. Le budget du film ne fut-il pas supérieur à celui des précédents?*

► Le film a coûté un peu plus cher que **At the Earth's Core**. Mais aussi, nous l'avons tourné aux Iles Canaries, ce que nous n'avions jamais fait auparavant. Il faut ajouter à cela l'inflation qui fut excessivement importante en 1976. Donc l'inflation, plus le fait d'avoir tourné dans des décors naturels ont fait que le budget de **People** a été assez élevé en fin de compte.

► *Vous avez collaboré au script?*

► Oui, je me suis attaché surtout à la révolte de Carter, à son évasion.

► *Pensez-vous qu'il soit fidèle à l'esprit de E.R. Burroughs?*

► Pas *très* fidèle, non. Il n'en reste plus guère que les personnages. Là encore, les distributeurs américains voulaient que cela ressemble le moins possible à *Land*, et que seules subsistent la trame de l'original et la tentative de sauvetage des prisonniers de Kaprona. Ils voulaient que ce soit un film *différent*, un *autre genre* de film, ce qui m'a beaucoup déçu, car il y avait des choses admirables dans le roman de Burroughs : la Cité du Crâne, les actions sous-marines, etc. Mais cela était trop parfait et hardi pour le G.R. américain[1]. Il fallait que le film rentre dans cette catégorie, et nous avons dû éliminer les effusions de sang, faire en sorte que les monstres meurent de la manière la moins violente possible, etc. Même les monstres ne semblent pas cruels et on ne les *voit pas* tuer des gens (même si c'est sous-entendu). Nous n'avions pas le droit de montrer les personnages criblés de flèches. Ainsi, ne voit-on pas mourir Doug Mc Clure de cette façon, car cela aurait risqué d'inciter les enfants à en faire autant et à se servir d'arc et de flèches. Cela dit, pour le public américain, les scènes coupées l'ont été d'une manière plus intelligente que pour les copies anglaises; elles étaient mieux accomodées à l'esprit du film. Les copies françaises doivent correspondre à peu près aux copies américaines.

► *Aurons-nous l'occasion de voir un jour un troisième volet de **The Land that Time forgot**?*

► Je ne sais pas. On a pensé à un film qui s'intitulerait **The Planet that Time forgot** dans lequel Peter Cushing et Doug Mc Clure exploreraient l'espace à la recherche d'une planète, mais je ne sais pas encore laquelle. Nous verrons naître beaucoup de films de science-fiction dans les 2 ou 3 ans à venir, grâce au succès de **Star Wars**.

► *Mais, dans un sens, tous vos films sont de la S.-F., de la S.-F. du XIXe siècle...*

► Absolument. Hogarth, Burroughs sont représentatifs de toute cette époque. Pour **People**, nous n'avons pas pu avoir Derek Mennings qui travaillait également pour le dernier James Bond. Aussi, avons-nous fait appel pour les effets spéciaux à John Richardson qui effectue un excellent travail pour **7 Cities to Atlantis**, que nous sommes actuellement en train de tourner. Je ne sais pas au juste quels sont les films auxquels participa auparavant Richardson, mais je pense qu'il s'agissait surtout de films d'action, d'aventures. Il travailla au début avec son père, Cliff Richardson, dans le domaine des effets spéciaux...

► ***People** fut-il une production A.I.P. ou une production A.I.P./Amicus?*

► Ce fut une co-production A.I.P./Amicus, mais tout l'argent vint de l'A.I.P., car Amicus ne s'occupait que de la production.

► *Il semble que sur le* pressbook *le nom de l'Amicus ait entièrement disparu au profit exclusif de l'A.I.P.?*

► C'est dû au fait que l'Amicus ne participa pas au financement du film.

► *Pensez-vous, comme l'a dit Milton Subotsky, que n'importe quel metteur en scène puisse faire un film d'après un roman d'Edgar Rice Burroughs?*

► Eh bien, n'importe qui peut faire n'importe quel genre de film, bon ou mauvais...

► *Vous sentez-vous attiré par ce genre de film — le sujet vous passionne-t-il?*

► Oui, car vous pouvez passer de l'autre côté du miroir et faire fonctionner votre

1. G.R. : General Audience = Tout Public (code de censure américain).

imagination bien plus que dans un drame ou un « Thriller ». Il est possible d'utiliser des monstres ou des décors fantastiques et ainsi de prendre beaucoup de plaisir à ce genre de choses. Je regrette seulement qu'en général les histoires ne soient pas plus consistantes.

► *Pensez-vous qu'elles puissent être meilleures?*

► Là encore, c'est une question d'argent. Le script devrait être aussi plus travaillé. Le script de **7 Cities to Atlantis** a pris beaucoup de temps. Cinq mois ont été consacrés au scénario, et il y en a eu sept versions, aussi j'espère que ce qui en résultera prouvera que l'action a été bien construite et les dialogues particulièrement soignés. Notre scénariste, Brian Hayles, est un grand bonhomme qui travaille pour la Hammer et diverses autres compagnies, la radio notamment. Nous avons travaillé ensemble, et toujours en étroite collaboration.

► *L'idée de base, l'argument du film semble en tout cas nettement plus intéressant que pour les précédents...*

► Oui, car on ne s'attarde pas uniquement sur les années 1890, mais on peut y voir également une approche de l'Allemagne nazie, des fusées, du Vietnam, le tout d'une manière futuriste. Car cette époque, les gens du XIXe siècle la voient dans le futur. L'Atlantide, le continent montré dans le film, contrôle l'avenir du monde et peut aussi bien en révéler le passé que le devenir.

► *A propos d'Hiroshima que l'on entrevoit...*

► Ce sont des bandes d'actualité que j'ai utilisées en tant qu'holographes, des images que j'ai placées dans le film comme émanant de la pensée des artistes prédisant le futur. Cela se situe dans le film au moment où le héros arrive dans l'Atlantide, alors que les habitants de ce continent lui font un lavage de cerveau et le dissuadent de retourner sur Terre en lui montrant les désastres futurs.

► *Une grande part est donc faite à la réflexion, dans ce film?*

► Oh, vous savez, il est toujours difficile de faire un film qui sera distribué dans le circuit G.R. sans tomber trop dans la naïveté, et d'arriver malgré les contraintes à en faire un film intelligent.

► *L'A.I.P. est-elle impliquée dans le film?*

► Non, Emi s'en occupe seule avec de l'argent uniquement anglais. Si le film a du succès aux U.S.A., l'argent reviendra en Angleterre. Ce qui est formidable, c'est qu'Emi ne nous a fait aucune restrictions, quoique nous ayons à dire ou à faire. Ils sont très contents de ce film et nous laissent faire ce que nous voulons avec leur argent. Nous travaillons donc cette fois sans aucun contrôle. Ils ont confiance en nous. Nous avions avant le contrôle d'autres producteurs, comme A.I.P., qui fournissait l'argent et contrôlait trop souvent ce que nous en faisions...

► *C'est un scénario original?*

► Oui, complètement original. Je suis plus intéressé par des scénarios originaux que par des adaptations de classiques du genre, romans ou autres. Pour moi, c'est en quelque sorte un nouveau départ. J'aimerais bien travailler sur une bonne histoire de science-fiction inédite...

► *Cela fait longtemps que vous travaillez avec le producteur John Dark. S'intéresse-t-il à ce genre de films?*

► Non, pas vraiment. Il ne prétend pas comprendre ce genre de films. Il est surtout intéressé au niveau commercial, car il sait qu'il y a un marché pour la science-fiction et que le succès commercial peut, entre autres, permettre aux films de bénéficier de budgets plus élevés, de sorte qu'ils deviennent sans cesse plus importants et donc meilleurs.

► *John Dark assiste-t-il au tournage du film?*

► Non, il est très compréhensif et nous laisse travailler seuls. Il voit les rushes et les commente, ce qu'il a le droit et le devoir de faire. En général, j'accepte ses observations car nous avons à peu près les mêmes points de vue. En fait, John ne s'intéresse qu'à la partie commerciale du film, ce qui m'a tout d'abord choqué. Mais je le comprend très bien et ça ne me gêne pas. Nous nous entendons parfaitement, nos relations sont très amicales.

► *Votre film se dirige donc vers la S.-F. et s'éloigne des films classiques de monstres préhistoriques?*

► Oui, je pense que nous avons maintenant eu assez de ce genre de films pour les quelques années à venir! Dans **Atlantis**, les monstres sont des *mutations* plutôt que les dinosaures habituels. Il ne ressemblent à rien qui ait existé.

► *Est-ce, en ce sens, un film catastrophe?*

► On peut le considérer comme tel car l'Atlantide domine la technologie et l'espace temporel du monde; ce sont ses habitants qui déclenchent les guerres sur la Terre. Et c'est de ce genre d'holocaustes qu'ils retirent un pouvoir spécifique, qui leur permet de voyager à travers le temps et l'espace.

► *Avez-vous vu les autres films inspirés du thème de l'Atlantide?*

► Non, je pense qu'il était préférable que je ne les voie pas, car cela aurait pu influencer mes propres vues sur le film.

► *Vous faites deux genres de films : les fims dits « merveilleux » et les films d'épouvante. Avez-vous une approche différente selon le genre de film fantastique que vous allez tourner?*

► Pas vraiment, mais les films d'épouvante de facture moderne que fait l'Amicus s'appuient beaucoup sur le scénario et le jeu des acteurs; je dois également faire plus attention au suspense, même s'il est présent d'une manière égale dans les deux genres.

► *Quels sont vos projets, votre prochain film?*

► Nous en préparons un pour l'an prochain, une sorte de film féerique proche des « Mille et Une Nuits », avec génies, lampes d'Aladin et tapis volants... Ce sera une histoire originale de Brian Hayles, mais inspirée des contes orientaux, un peu le même genre de films que ceux que je fais actuellement, mais de plus en plus éloigné de l'esprit de E.R. Burroughs. Ce sera encore un film de merveilleux, mais avec une plus grande richesse d'imagination et davantage de charme et de gaieté. J'ai également les droits sur certaines œuvres de S.-F. que j'adapterai peut-être un jour.

Propos recueillis aux Studios
de Pinewood en décembre 1977
par **DAVID PIRIE** ■
(Trad. : Robert Schlockoff).

FILMOGRAPHIE	1973	**From beyond the Grave** (Frissons d'Outre-Tombe)
	1974	**The Land that Time forgot** (Le 6e Continent)
	1976	**At the Earth's Core** (Centre Terre : 7e Continent)
	1977	**People that Time forgot** (Le Continent oublié)
	1978	**Seven Cities to Atlantis**

RICHARD CARLSON

La disparition, le 25 novembre 1977 à l'âge de 65 ans, de l'acteur-réalisateur Richard Carlson est passée inaperçue, l'intéressé n'ayant jamais été de ceux qui marquèrent leur passage sur les écrans d'un trait indélébile. Pourtant depuis ses débuts à Broadway en 1937 puis à Hollywood en 1938, il a jalonné l'Histoire du spectacle américain, aussi bien sur les planches que devant et derrière les caméras du cinéma et de la télévision. Doté d'un physique plutôt neutre, il s'imposa surtout au théâtre, où il écrivit et dirigea plusieurs pièces, jouant également le répertoire shakespearien, donnant la réplique aux plus grands de la profession.

Sa carrière cinématographique, qui débuta à l'ombre de Janet Gaynor et Paulette Goddard dans **Young at Heart (La famille Sans-Souci** de Richard Wallace — 1938), comprend de nombreuses productions, intéressantes à divers titres. Mélos mondialement célèbres comme **Back Street** (version Robert Stevenson — 1941) ou **The Blue Veil (La femme au voile bleu** de Curtis Bernhardt — 1951); westerns non négligeables comme **Seminole (L'expédition du Fort King** de Budd Boetticher — 1952) ou **The Last Command (Quand le clairon sonnera** de Frank Lloyd — 1955); drames réputés comme **The Littles Foxes (La vipère** de William Wyler — 1942); biographies comme **Valentino** (version Lewis Allen — 1951) ou **Helen Morgan Story** (Michael Curtiz — 1957); et même des musicals comme **No No Nanette** (version Herbert Wilcox — 1940) ou **Presenting Lily Mars** (de Norman Taurog — 1940). Échantillon de sa filmographie dans lequel il donna la réplique aux plus célèbres actrices, telles Bette Davis, Judy Garland, Jane Wyman. Il eut la chance, en 1950, d'être l'une des trois vedettes de **King Salomon's Mines (Les mines du Roi Salomon** de Compton Bennet et Andrew Marton) où il était le frère de Deborah Kerr; il ne devait retrouver l'aventure exotique qu'en 1955 avec **Benghazi** de John Brahm.

Mais c'est dans le Fantastique qu'il se produisit le plus fréquemment et tout d'abord dans deux comédies, l'une menée par Bob Hope : **The Ghost Breakers (Le mystère du château maudit** de George Marshall — 1940) où Carlson était animé de sinistres intentions envers Paulette Goddard qu'un zombie terrifiant traquait dans le château médiéval; et **Hold that Ghost (Fantômes en vadrouille** d'Arthur Lubin — 1941), l'un des premiers succès (fantastiques) d'Abbott et Costello. S'il n'avait dans ces deux films que des rôles secondaires, par contre en 1953, après le succès de **King Salomon's Mines**, il fut la vedette de deux excellentes productions de Science-Fiction : **The Magnetic Monster (Le Monstre Magnétique** écrit et réalisé par Curt Siodmak) extraordinaire suspense sur la création involontaire d'un élément inconnu absorbant peu à peu toute l'électricité de la planète, et que le savant Carlson devra engloutir sous les flots océaniques; et **It Came From Outer Space (Le météore de la nuit** écrit par Ray Bradbury et réalisé par Jack Arnold) où il rencontre des extra-terrestres en escale involontaire sur notre globe, ayant la propriété de prendre l'apparence des humains, ce qui nous vaut un Carlson en double exemplaire, le terrien étant confronté à son alter ego venu de l'Espace.

En 1954, année faste pour Carlson : **The Creature from the Black Lagoon (L'étrange créature du Lac Noir**) premier film — et meilleur — signé Jack Arnold, d'une trilogie lâchant sur les écrans un monstre aquatique d'une remarquable photogénie, lui donne la vedette à nouveau : il y sauve la belle Julie Adams du monstre préhistorique à forme presque humaine (et à sentiments quasi-humains) au cours d'affrontements passionnants avec l'être écailleux dans le décor sauvage de la jungle sud-américaine. La même année, **The Maze**, du méconnu William-Cameron Menzies, le fait évoluer dans un château terrifiant que les spectateurs français n'ont hélas jamais eu l'occasion de visiter. Et toujours en 1954, Richard Carlson cumule les fonctions d'acteur et de réalisateur dans un autre film également inédit en France : **Riders to the Stars**, dont le script, signé Curt Siodmak, conte l'histoire d'une chasse aux météores en fusées spatiales. Le tournage en fut mouvementé : mort d'un technicien brûlé dans l'incendie d'un décor; blessures de Carlson au cours d'une prise de vues, où pour simuler l'apesanteur, l'acteur était suspendu à des fils invisibles qui cédèrent, d'où une chute douloureuse. Les critiques ne furent guère enthousiastes, la production n'ayant pas l'envergure requise par le sujet.

Carlson obtint par contre plus de louanges pour trois autres films qu'il réalisa (sans y jouer) : deux westerns assez audacieux — pour l'époque — sur le double plan de l'érotisme et de la violence : **Four Guns to the Border (Quatre tueurs et une fille** — 1954) et **The Saga of Hemp Brown (L'implacable poursuite** — 1958) tous deux avec Rory Calhoun; le troisième étant un honnête thriller avec Brian Keith **Appointment With a Shadow (Rafales dans la nuit** — 1958). Plus tard, en 1966, **Kidd Rodelo**, avec Don Murray et Janet Leigh, fut moins percutant; Carlson était cette fois acteur-réalisateur dans ce drame sur la recherche d'un butin caché par des hors-la-loi.

Dans les années 60, Carlson a délaissé le grand écran au profit du petit; on le vit cependant dans trois films fantastiques notables : dans **Tormented** (de Bert I. Gordon — 1961) il est hanté par le spectre de sa fiancée qui l'entraînera finalement dans l'au-delà. On le retrouve en 1967 dans **The Power (La guerre des cerveaux** de Byron Haskyn) et surtout dans le chef-d'œuvre de James Connolly **The Valley of Gwangi (Gwangi)**, en 1969, où il participe à la capture du monstre animé par Ray Harryhausen.



Barbara Rush et Richard Carlson dans « Le Météore de la nuit ».

C'est donc un consciencieux serviteur du Fantastique que nous saluons en la personne de Richard Carlson; l'Écran Fantastique ne pouvait pas ignorer le passage, dans l'histoire du cinéma, d'un personnage que ses lecteurs, plus d'une fois, ont rencontré dans leurs promenades au royaume de l'irréel.

PIERRE GIRES

JACQUES TOURNEUR

Après avoir consacré 35 ans de sa vie à la réalisation cinématographique, Jacques Tourneur avait pris, trop tôt à notre gré, une sage retraite bien méritée, passant ses douze dernières années au pays natal, loin de l'artifice et de l'agitation de cet Hollywood dont il fut l'un des plus actifs serviteurs.

Né à Paris le 12 novembre 1904, il est mort à Bergerac (Dordogne) le 18 décembre 1977. Doublement prédestiné au métier qui devait être le sien, par son nom prémonitoire et son père, Maurice, fameux « director américain » des années 20, qui continua et acheva sa longue carrière en France au moment du parlant, Jacques Tourneur entra dans la carrière dès 1924 à Hollywood puis plus tard en France comme assistant de son père (et même acteur occasionnel), puis il se risqua à réaliser seul à l'aube du parlant, plusieurs films aujourd'hui désuets (**Toto**, **Pour être aimé**, **Tout ça ne vaut pas l'amour** — 1931-33) qui lui permirent au moins d'apprendre à manier une caméra. Et comme jadis Maurice, Jacques à son tour voulut tenter le grand jeu et se faire une place au soleil de la Californie.

Engagé à la M.G.M., il y fut pendant plusieurs années cantonné dans les courts métrages parmi lesquels nous citerons un intéressant **Romance of Radium**, digest-story des époux Curie, et **The King without a Crown** consacré au mystère historique du petit Louis XVII. Compte tenu de son origine, Tourneur eut l'honneur et la responsabilité de diriger la séquence de la prise de la Bastille dans la version 1935 de **A Tale of Two Cities**, d'après Dickens, où Ronald Colman était Sidney Carton et Basil Rathbone le **Marquis de Saint-Evremont** (titre français du film signé Jack Conway). Les premiers longs métrages hollywoodiens de J. Tourneur furent consacrés au détective Nick Carter, que Walter Pidgeon incarna dans **Nick Carter, master detective** (1939) et **Phantoms Raiders** (1940), inédits en France, qui étaient émaillés de péripéties semblables à celles de nos actuels James Bond (poursuites en avions, explosions de navires...).

Sous l'égide du producteur Val Lewton qui lança à cette époque une série de films d'épouvante de qualité, seuls concurrents de ceux de l'Universal, Jacques Tourneur, passé à la R.K.O., fut chargé de réaliser plusieurs B-Pictures dont le pouvoir de terreur devait être suggestif, constitué davantage par ce qu'on ne voyait pas que par l'image elle-même (donc à l'opposé des productions Universal où les monstres étaient les vedettes, occupant constamment l'écran). Le premier, et le plus justement réputé, de ces films fut : **Cat people** (**La Féline** — 1942) excellemment interprété par une Simone Simon dont on ne vantera jamais assez le charme du minois de chatte : nulle autre n'aurait pu alors tenir ce rôle de femme-panthère avec la même crédibilité. Puis **I walked with a Zombie** (**Vaudou** — 1943) illustre le thème des morts-vivants mis à la mode par le film de Victor Halperin avec Lugosi en 1932; Tourneur nous plonge dans le mystère des rites haïtiens (sacrifices sanglants, sorcellerie...) sur un script de Curt Siodmak joué par la douce Frances Dee. Enfin, **The Leopard Man** (**L'homme-léopard** — 1943), avec Dennis O'keefe et Margo, utilise le cadre exotique d'une bourgade de New-Mexico où des meurtres sont imputés faussement à un fauve évadé : ici encore, Tourneur a réussi une brillante reconstitution d'atmosphère lourde d'angoisse, qui fait basculer dans la terreur une intrigue plus banalement policière.

Après un film de guerre de commande à la gloire des partisans russes **Days of Glory** (1944), qui marqua les débuts de Gregory Peck, Tourneur réalisa **Experiment Perilous** (**Angoisse**), remake inavoué de **Gaslight** (un mari essaye de faire passer sa femme pour démente, alors que c'est lui, le vrai malade mental), excellente atmosphère morbide dans de luxueux décors, bien jouée par une Heddy Lamarr au sommet de sa beauté, secondée talentueusement par le machiavélique Paul Lukas et le sympathique George Brent. S'ensuivent une remarquable série de films d'aventures en Technicolor, où le cinéaste français dame le pion, plus d'une fois, aux spécialistes yankees du film d'action. Citons : **The flamme and the Arrow** (**La flèche et le flambeau** — 1950) brillante variante de Robin Hood avec un Burt Lancaster éblouissant de forme athlétique; **Anne of the Indies** (**La Flibustière des Antilles** — 1951) où Jean Peters incarnait une dangereusement belle femme-pirate; **Way of a Gaucho** (**Le Gaucho** — 1952) tourné dans la Cordillère des Andes avec Rory Calhoun et Gene Tierney; **Appointment in Honduras** (**Les révoltés de la Claire-Louise** — 1954) où Glenn Ford et Ann Sheridan affrontaient les dangers de la jungle sud-américaine.

Deux films policiers de bonne facture ont confirmé que J. Tourneur aurait pu devenir un maître du genre cher à Hitchcock s'il s'y était spécialisé : **Out of the past** (**La griffe du passé** — 1947) où Robert Mitchum affronte Kirk Douglas, et **Circle of danger** (**L'enquête est close** — 1951) où Ray Milland recherche les responsables de la mort mystérieuse de son frère pendant la guerre. En 1948, **Berlin-Express**, d'après une histoire de Curt Siodmak, avait utilisé, comme Hitchcock, l'univers clos d'un train en marche pour faire s'affronter agents nazis et Alliés : en tête d'affiche se trouvaient Robert Ryan, Merle Oberon et Paul Lukas. Bien entendu, J. Tourneur ne pouvait pas ne pas s'adonner au western, ce qu'il fit avec la même aisance si l'on en juge par : **Canyon Passage** (**Le passage du canyon** — 1946) avec Dana Andrews et Susan Hayward; **Stars in my crown** (1949), **Strangers on horseback** (1954) et **Wichita** (**Un jeu risqué** — 1955) tous trois avec le spécialiste Joel Mac Crea; et **Great day in the morning** (**L'or et l'amour** — 1956) avec Robert Stack et Virginia Mayo.



« The Comedy of Terrors », avec B. Rathbone, P. Lorre et V. Price.

Il effectue un retour en force vers le fantastique en 1957, année de **Curse of the demon** (**Rendez-vous avec la peur**), tourné à Londres, chef-d'œuvre sur le thème de la sorcellerie, où il dirige à nouveau l'un de ses acteurs favoris : Dana Andrews. On sait que la vision du monstre a été ajoutée à l'insu du réalisateur qui a désap-



Dana Andrews pratique l'hypnotisme dans « Curse of the Demon ».

prouvé ce procédé détruisant l'effet voulu d'épouvante par suggestion (il avait bien retenu les leçons de Val Lewton!). **Curse of the demon** demeure tout de même l'un des sommets de sa carrière. Suivirent deux films d'aventures inédits en France : **The fearmakers** (1958) toujours avec Dana Andrews, et **Tumbuktu** (1958) avec Victor Mature et Yvonne de Carlo, après quoi J. Tourneur fut contacté par le producteur italien Bruno Valaiti pour réaliser à Cinecitta un peplum avec le meilleur acteur du genre : Steve Reeves. Ainsi naquit **La Battaglia di Maratona** (**La bataille de Marathon** — 1959) excellent spécimen co-réalisé par Valaiti avec une photo signée Bava, où Tourneur retrouvait une compatriote : la photogénique Mylène Demongeot.

C'est pour la firme American International Pictures que Jacques Tourneur devait réaliser les deux films fantastiques clôturant (trop tôt) sa méritoire carrière. En 1963, ce fut : **The Comedy of Terrors** (inédit en France) qui n'obtint pas les faveurs d'un public croyant avoir affaire à un film d'horreur alors que son titre ne laissait subsister aucun doute : c'était bel et bien une comédie (comme **The Raven** de Roger Corman), un pastiche des horror pictures. C'est un film exceptionnel sur le plan de l'interprétation puisqu'il est le seul réunissant Boris Karloff, Basil Rathbone, Peter Lorre et Vincent Price. Avec toute l'équipe technique de la série Edgar Poe-Corman (le scénariste Richard Matheson, le cameraman Floyd Crosby, le décorateur Daniel Haller) Tourneur confectionna ce qu'il a appelé lui-même « une parodie de Shakespeare » où l'humour noir y était manié avec vigueur, bien servi par son quatuor d'acteurs chevronnés. Enfin, en 1965, dans **War-Gods of the Deep** (également inédit en France), d'après un poème d'E.A. Poe (City in the sea) Tourneur met en scène une ville sous-marine, Lyonesse, dirigée par un Maître tout puissant (V. Price) secondé par d'étranges hommes-poissons.

J. Tourneur a travaillé également pour le petit écran, en réalisant certains épisodes des séries **Northwest Passage**, **Captain Troy**, **Bonanza** et surtout **Twilight Zone** (**La 4ᵉ Dimension**) dont on a pu voir quelques remarquables spécimens à la télévision française dans les années 60. Jacques Tourneur laisse donc aux cinéphiles un héritage d'une richesse confortable dans le double domaine de l'Aventure et du Fantastique. Ce n'est point par hasard qu'il a dirigé, dans les deux genres, les plus grands acteurs hollywoodiens dont il a su exploiter chaque fois la personnalité avec la sûreté d'un grand director. Il doit partager, à notre avis, avec Robert Florey, le titre de meilleur réalisateur français d'Amérique. Les historiens du cinéma placent Maurice Tourneur sur un podium plus élevé que son fils Jacques. Empressons-nous de manifester notre désaccord sur ce point (la récente rétrospective française de Maurice Tourneur, à la T.V., ayant été cruellement révélatrice) et souhaitons voir et revoir encore, sur les grands et sur les petits écrans, les œuvres de celui qui nous a laissé au moins ces deux perles rares que sont **Cat People** et **Curse of the demon**.

PIERRE GIRES

HORRORSCOPE

films sortis à l'étranger

États-Unis

Invasion of the Love Drones
« Sensory Man Prod. » Scénario : Jerome Hamlin. Avec : Eric Edwards, Viveca Ash, Sarah Nicholson, Jamie Gillis.
Sexe et S.-F. : un vaisseau spatial d'un autre univers s'approche de notre planète, en vue de la conquérir. Le navire opérant à partir d'énergie sexuelle, les extra-terrestres décident de déclencher une gigantesque orgie, faisant des Terriens des esclaves sexuels.

Sasquatch
Réal. : Ed Ragozzini. « John Fabian Production ». Scénario : Edward H. Hawkins, d'après une hist. de Ronald B. Olson. Avec : George Lauris, Steve Boergadine, Jim Bradford, Joe Morello.
« Une expédition de savants part à la recherche du légendaire « Bigfoot », le Yéti américain. »

Espagne

El Huerto del Frances
Réal. : Jacinto Molina. « Laro Films ». Scénario : Jacinto Molina, Antonio Fos. Avec : Paul Naschy, Maria Cantudo, Agata Lys, Silvia Tortosa.
L'histoire véridique de Juan Andres Aldije et Juan Minoz Lopera, deux assassins qui tuaient les clients d'un hôtel tenu par le premier, et enterraient leurs victimes dans le verger. Second long-métrage réalisé par Jacinto Molina (Paul Naschy), après le succès de son précédent film, *Inquisicion.*

Widow's Nest
Réal. : Tony Navarro. « Navarro Prod. » Scénario : T. Navarro. Avec : Patricia Neal, Valentina Cortese, Susan Oliver, Lila Kedrova.
Co-production avec les États-Unis : trois sœurs sont hantées par les frustrations de leur passé; leurs traumatismes sans cesse revécus provoqueront des scènes d'hystérie autodestructives. Francis Lai a signé la musique de ce film insolite, situé à Cuba, vers la fin des années 30.

Japon

The War in Space (La Guerre de l'Espace)
Réal. : Jun Fukuda. « Toho Co. » Avec : Kensaku Morita, Ryo Ikebe, Yuko Asano. Eff. Sp. : Teruyoshi Nakano.
« En 1980 commence la première guerre spatiale de l'histoire humaine. Des envahisseurs venus d'une planète distante de 22 000 années-lumière du soleil, détruisent les bases terrestres des Nations-Unies. Un seul espoir subsiste : une organisation secrète terrestre a conçu un vaisseau spatial géant, qui sera envoyé sur Vénus, où s'est réfugié l'ennemi, afin de l'anéantir. Une violente bataille aérienne éclate, dont l'issue décidera du sort de l'humanité... »



Yatsu Hakamura (Village of the 8 Tombs)
Réal. : Yoshitaro Nomura. « Shochiku ». Scénario : Shinobu Hashimoto. Avec : Kenichi Hagiwara, Kyoshi Atsumi, Mayumi Ogawa.
Longtemps absent de son village natal, un jeune homme, établi à Tokyo, revient dans sa famille sur laquelle pèse depuis 400 ans une malédiction, dont il va découvrir les effets inquiétants : des cadavres s'animent, des chauves-souris terrifiantes le poursuivent... Malgré tout, il décide de mettre un terme à cette malédiction en recherchant son origine.

films terminés

États-Unis

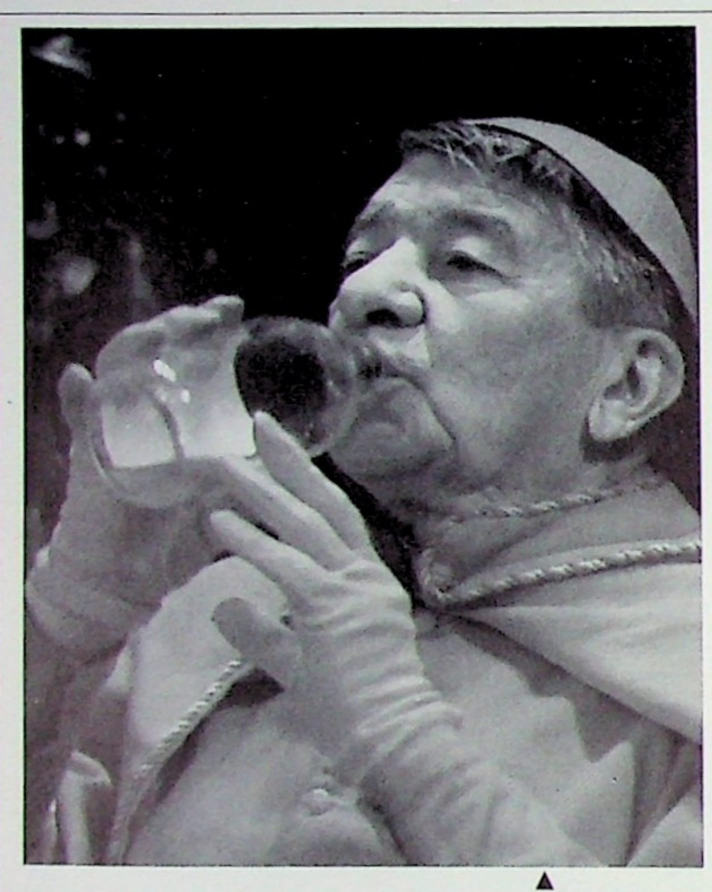
The Force Beyond
« New World Pictures ». Avec : Richard Crenna, Joanna Pettet.
Épouvante.

Espagne

Ovnis y Viajes Extraterrestres
Réal. : José Andres Alcade Conesa. « Publifilm-Ma ». Scénario : José Andres Alcade Conesa. Avec : Angela Capilla, Mara Ruano, Maria Cofan, Maria Vidal.
Science-fiction.

France

Les Pesticides
Réal. : Jean Rollin. Avec :



▲

Marie-George Pascal, Felix Marten, Serge Marquand.
Tourné en grande partie dans les Cévennes, le nouveau film fantastique de Jean Rollin *(Lèvres de sang).*

Hollande

Blood Relations
Réal. : Wim Lindner. « Jaap Van Rij/Dominique Chassel Prod. » Scénario : John Brason, d'après un roman de Belcampo. Avec : Maxim Hamel, Sophie Deschamps, Gregoire Aslan, Eddie Constantine.
Comédie macabre co-produite avec la France. « Dans un hôpital d'une petite ville française, un docteur travaille comme directeur de la Banque du Sang. Il est également le chef d'une petite confrérie de vampires, derniers survivants d'une race éteinte, qui se réunissent toutes les fins de semaine pour boire la « ration » de sang qui leur est indispensable. Leurs réunions sont découvertes par une jeune infirmière, qui décide de mettre fin aux activités de ce groupe, et de détruire tous les vampires... »

films en tournage

États-Unis

The Dark
Réal. : John Bud Cardos. « Film Ventures International ». Scénario : Stanford Whitmore. Avec : William Devane, Cathy Lee Crosby, Richard Jaeckel.
Épouvante.

Eyes
Réal. : Irvin Kershner. « Jon Peters Prod. » Scénario : John Carpenter, David Zelag Goodman. Avec : Faye Dunaway, Tommy Lee Jones, Brad Dourif.
Film d'angoisse, où Faye Dunaway incarne une étrange photographe de mode.

Lucifer Project
Réal. : Harry Kerwin. « Marketing Films/Franklin Prod. » Scénario : Wayne Crawford et Harry Kerwin. Avec : Wayne Crawford, Roberta Leighton, Jason Evers.
Thriller d'angoisse.

Pirahna
Réal. : Joe Dante. « New World Pictures/United Artists ».
Pour la première fois, la compagnie de production indépendante de Roger Corman s'associe avec une « major », l'United Artists, afin de co-financer ce film d'épouvante, dans la lignée de *Jaws*, au budget de $ 1 000 000.
La New World Pictures produit actuellement deux autres films de terreur, *The Bees*, sur le thème des abeilles meurtrières — afin de bénéficier de l'importante publicité du film d'Irwin Allen, *The Swarm* (qui sera distribué en France fin 78) — et *Claws*, où des chats devenus enragés terrorisent une communauté américaine.



Skywatch
Cette œuvre ambitieuse de politique-fiction, produite par Peter Kares et Irving Cohen, nous révèle que le gouvernement américain, depuis plus de trente ans au courant de l'existence de « soucoupes volantes », a choisi de se taire et de couvrir leurs agissements.

Space Probe
Le surprenant succès de *Star Wars* a permis à cet ancien projet des studios Walt Disney de voir le jour. Cette œuvre de science-fiction nécessitant des effets spéciaux très élaborés ne sortira sur les écrans qu'en été 79.

Wolfman
Réal. : Worth Keeter III. « The E.O. Corp. » Scénario : Worth Keeter II. Avec : Earl Owensby, Kristina Reynolds.
« Colin Glascow est l'héritier d'une ancestrale malédiction, le transformant en lycanthrope les soirs de pleine lune... »

Zombie
Réal. : George A. Romero. « Dawn Associates ». Scénario : G.A. Romero.
Cette co-production italo-américaine réunit les talents de George A. Romero Claudio et Dario Argento *(Suspiria)*, ce dernier se chargeant plus particulièrement des effets spéciaux et de la musique. Tourné à Pittsburgh, *Zombie* (ex. : « Dawn of the Living Dead ») est la suite attendue — et en couleurs — de *La Nuit des morts-vivants* que Romero tourna voici dix ans pour un budget dérisoire : une nouvelle fois, l'état d'urgence est décrété devant un péril menaçant de détruire le pays tout entier.

Grande-Bretagne

Legacy
Réal. : Richard Marquand. « Foster/Turman Prod. » Scénario : Jimmy Sangster, David Wiltse, Patrick Tilley. Avec : Katharine Ross, Sam Elliot.
Jimmy Sangster, brillant scénariste (et réalisateur) à la Hammer Film, a imaginé pour Katharine Ross *(Les Femmes de Stepford)* ce thriller du surnaturel, premier film pour le grand écran de Richard Marquand, jusqu'alors réalisateur TV à la B.B.C.

Italie

Stratostars
Réal. : Al Bradley. « Nais Cinematografica ». Avec : Antonio Sabato, Yonti Somer, West Buchanan, Ines Pellegrini.
Science-fiction.

Year 3000. The White Death
Réal. : Mario Orfini. « Nais Cinematografica ». Avec : Yanti Somer, Carlo de Mejo, Don Powel, Inez Pellegrini.
Science-fiction.

films en production

États-Unis

Buck Rogers
Universal prépare de remake du film réalisé en 1939 par Ford Beebe et Saul Goodkind, où Buster Crabbe incarnait le célèbre personnage de la bande dessinée de Dick Calkins. « Son avion s'étant écrasé dans l'Arctique, Buck Rogers est conservé vivant par un gaz étrange qui le ressuscite 500 ans plus tard. Il entre alors en conflit avec Killer Kane, conquérant du Monde... »

Australie

The Night of the Prowler
Réal. : Jim Sharman. Scénario : Patrick White.
Ancien producteur de théâtre (« Hair », « Jesus-Christ Superstar », etc.), Jim Sharman (*Shirley Thompson vs the Aliens, Rocky Horror Picture Show, Summer of Secrets* — primé au dernier Festival de Paris du Film Fantastique) prépare son 4[e] film fantastique, mettant en scène une femme terrorisée par un mystérieux agresseur.

Canada

Brood
Réal. : David Cronenberg.
Après *Frissons* et *Rage!*, le 3[e] film d'horreur de David Cronenberg (voir notre entretien dans le n° 2).

films en projet

États-Unis

Brainstorm
Ce film de S.-F. sera prochainement réalisé par Douglas Trumbull, auteur des effets spéciaux de *Close Encounters of the Third Kind.* Trumbull a inventé à la « Future General Corp. » un studio expérimental de la Paramount qu'il dirige à Los Angeles, un procédé de projection cinématographique révolutionnaire, le « Futurex », dont bénéficiera *Brainstorm*, et qui consiste à remplacer l'habituelle cadence de projection d'un film — jusqu'alors de 24 images par seconde — par une vitesse beaucoup plus grande, de 70 images/seconde (le film ayant été lui aussi enregistré à cette même vitesse). Cette nouvelle technique, utilisée avec une pellicule 70 mm, confère aux images captées et diffusées un relief étonnant. L'extrême réalisme obtenu à l'écran (amplifié par un son stéréophonique) est particulièrement frappant au niveau des effets spéciaux : pour la première fois, ils acquièrent une sorte d'authenticité absolue. Le souci d'apporter au cinéma de S.-F. une nouvelle dimension, et de le doter d'une force de conviction encore jamais égalée, a conduit Douglas Trumbull à mettre patiemment au point ce procédé, qui pourra être utilisé dans toutes les salles équipées en 70 mm, puisqu'il ne nécessite que très peu de modifications des appareils de projection ordinaires. Dans un proche avenir, plusieurs films de S.-F. utilisant le « Futurex » seront tournés aux U.S.A.

Finished With Engines
Film de suspense et de mystère.

Australie

Mephistopheles
Film musical écrit par Paul Meyersberg *(L'Homme qui venait d'Ailleurs)*, dont la partition sera signée Simon Heath.

Canada

Dr. Jekyll and Mrs. Hyde
« Sommerville House Prod. »
Variation sur le thème de Stevenson où, une nouvelle fois (après le *Dr. Jekyll et Sister Hyde* de la Hammer, et quelques « nudies »), l'audacieux médecin changera de sexe.

Italie

Doctor Jekyll
« Medusa ». Scénario : Castellano et Pipolo. Avec : Paolo Villaggio.
Nouvelle version du roman de Stevenson.

De l'angoisse au rire... les comédies fantastiques d' Abbott

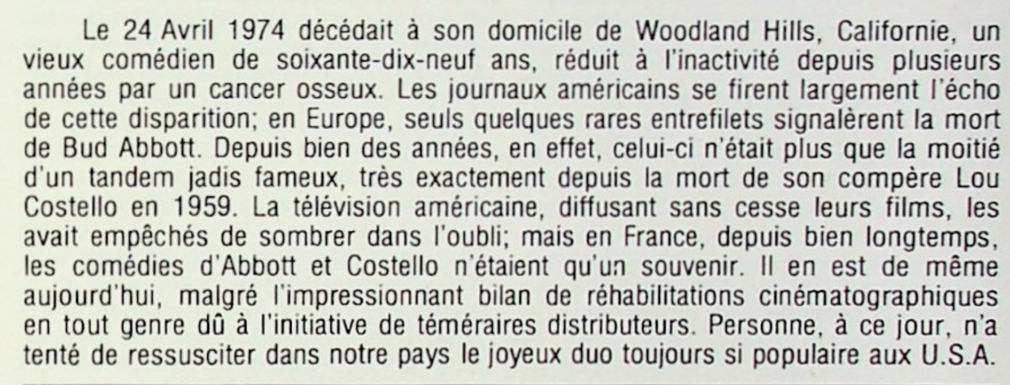


« Deux Nigauds contre Frankenstein ».

et Costello

par Jean-Claude Michel.





Le 24 Avril 1974 décédait à son domicile de Woodland Hills, Californie, un vieux comédien de soixante-dix-neuf ans, réduit à l'inactivité depuis plusieurs années par un cancer osseux. Les journaux américains se firent largement l'écho de cette disparition; en Europe, seuls quelques rares entrefilets signalèrent la mort de Bud Abbott. Depuis bien des années, en effet, celui-ci n'était plus que la moitié d'un tandem jadis fameux, très exactement depuis la mort de son compère Lou Costello en 1959. La télévision américaine, diffusant sans cesse leurs films, les avait empêchés de sombrer dans l'oubli; mais en France, depuis bien longtemps, les comédies d'Abbott et Costello n'étaient qu'un souvenir. Il en est de même aujourd'hui, malgré l'impressionnant bilan de réhabilitations cinématographiques en tout genre dû à l'initiative de téméraires distributeurs. Personne, à ce jour, n'a tenté de ressusciter dans notre pays le joyeux duo toujours si populaire aux U.S.A.

Pourtant, Bud Abbott et Lou Costello, les « deux Nigauds », comme on les surnomma chez nous, furent durant une bonne quinzaine d'années très appréciés du public français. Nous nous souvenons encore des files d'attente s'allongeant sur les boulevards ou les Champs-Élysées lors de premières exclusivités de certains de leurs films. Puis la mode passa, Bud et Lou furent supplantés par Martin et Lewis, les copies de leurs bandes se firent plus rares et ne tardèrent pas à disparaître. Mais les souvenirs cinématographiques sont souvent plus tenaces que ceux de la vie même : ceux qui les avaient connus et aimés, ne les oublièrent jamais tout à fait. Quelques titres, particulièrement, revenaient sans cesse en mémoire : la plupart d'entre eux étaient des comédies d'épouvante, genre en lequel les deux Nigauds s'avérèrent des maîtres. Il n'est que trop juste, aujourd'hui, de leur rendre hommage en ces pages.

DEUX NIGAUDS VEDETTES

1946 : l'après-guerre! Débarrassés de la lèpre nazie, les Français peu à peu retrouvent l'insouciance et le chemin du cinéma — du bon cinéma : disparues, les normes fadaises de la U.F.A., les lugubres exhibitions d'un Hans Albers ou d'une Marika Rokk, relégués dans les poubelles de l'Histoire! Interdit d'écran pendant ces années noires, le film américain s'installe en force, et son succès est d'autant plus vif devant l'afflux des nouvelles vedettes d'Outre-Atlantique dont nos compatriotes, peu à peu, retiendront les noms : Bob Hope, Bing Crosby, Dorothy Lamour, Yvonne de Carlo, Maureen O'Hara, Maria Montez, autant de nouveaux visages que le public adopte spontanément.

Les firmes américaines ont de nouveau pignon sur rue, et le retard considérable dû à l'Occupation ne peut que les favoriser : des centaines de films sont disponibles, le cinéma est plus populaire que jamais.
Outre les aventures exotiques où s'illustre Maria Montez, Universal, devenu Universal-International, lance une série de films burlesques dont une quinzaine d'épisodes ont déjà été tournés, et ont connu une espèce de triomphe aux U.S.A. : deux comiques, Bud Abbott et Lou Costello, en sont les vedettes. Rebaptisés « les deux Nigauds », Abbott et Costello ne tardent pas à devenir très populaires en France, où la plus grande partie de leurs films sera très largement diffusée, avec un certain et compréhensible désordre, mais il n'importe : les « deux Nigauds » sont célèbres, leurs aventures mettent en joie un peuple qui se réveille d'un long cauchemar. Au box-office, ils battent leurs infortunés prédecesseurs, Stan Laurel et Oliver Hardy : les chers Stan et Ollie sont malheureusement au nadir de leur carrière, et ce ne sont pas **Prenez Garde au Lion** ou **Les Cuistots de Sa Majesté** qui peuvent rivaliser avec les productions du nouveau tandem...
Celui-ci se compose d'un grand maigre au visage un peu triste, Abbott, et d'un petit gros au faciès enfantin et aux amusantes mimiques, Costello. C'est à ce dernier qu'arrive ordinairement — si l'on peut dire — les aventures les plus compliquées, les plus inextricables, dont tente de le tirer son copain. Ce canevas est pourtant maintes fois remis en question, car Bud et Lou n'ont pas des caractères aussi typés que ceux de Laurel et Hardy : leur comique est souvent basé sur des échanges verbaux qui leur imposent un renouvellement, ou du moins, un élargissement de leur registre. La plupart du temps effacé par rapport à Costello, Abbott trouvera pourtant, dans leurs comédies, quelques beaux rôles et des situations inhabituelles **(The Time of their Lives**, etc.).
Il est de bon ton, aujourd'hui, de prononcer le nom des deux acteurs avec quelque mépris. Des « sous-Laurel et Hardy », laisseront tomber ceux qui, d'ailleurs, n'affectent d'apprécier Stan et Ollie que depuis que ceux-ci, échappés au purgatoire, ont été réhabilités par quelques historiens du cinéma moins bornés que la moyenne. Or, il n'en est rien : non seulement Bud et Lou n'ont jamais imité Laurel et Hardy, mais ils ont su se renouveler constamment, au point que leurs rapports varient considérablement d'un film à l'autre. Au contraire de Stan et Babe, acteurs chevronnés bien avant leur première collaboration en 1927, Bud et Lou, transfuges du music-hall et de la radio, furent pratiquement poussés par les producteurs d'Hollywood, que leurs succès appâtaient, à entrer dans le monde du cinéma. Inexpérimentés, mais déjà prodigieusement drôles, ils ne tardèrent pas à maîtriser cet art nouveau pour eux, et chacune de leurs apparitions marque une approche différente du comique, du numéro de cirque à l'étourdissant échange verbal, du non-sens au slapstick le plus échevelé.

Les débuts

William « Bud » Abbott naquit le 2 octobre 1895 à Asbury Park. Ses parents travaillaient tous deux pour le Ringling Brothers Circus et le jeune garçon suivit le cirque exerçant de multiples petits métiers. A la fin des années 20 il organisa, avec son frère Harry, une chaîne de théâtres qui ne fit pas long feu. Nullement rebuté par cet échec, le jeune Abbott devint comédien de music-hall, habituellement l'élément « sérieux » d'un duo comique. En 1936, il rencontre Lou Costello.
Ce dernier, né Louis Francis Cristillo le 3 mars 1906 à Paterson, New Jersey, avait connu une enfance plus conventionnelle que celle de son futur compère. Doué pour les sports, d'une belle force mais encore dénué de cette rondeur qui fera sa célébrité, il fait le voyage d'Hollywood, et, après de multiples emplois dans les studios, finit par être embauché par la M.G.M. en qualité de cascadeur. Entre autres doublures du cow-boy Tim Mc Coy, il aurait participé — modestement — à quelque soixante films avant de tenter sa chance sur les planches, dans le burlesque et le vaudeville. Sa rencontre avec Bud Abbot fit de ce dernier son partenaire attitré.
La seconde moitié des années 30 se passa donc sur les planches pour le duo. Leur réputation grandit peu à peu, décupla lorsque la radio fit appel à leur talent. Une revue à Broadway, *Streets of Paris*, où débutait une certaine Carmen Miranda, les lança tout à fait en juin 1939. L'année suivante, Hollywood leur proposait d'apparaître dans un ambitieux « musical », **One Night in the Tropics**. Loin d'en être les vedettes, Bud et Lou n'assuraient que les intermèdes comiques. Mais ces courtes apparitions, remarquèrent les critiques de l'époque, étaient les seuls éléments positifs de cette production qui fut, pour la Universal, un échec. Les dirigeants de la firme lurent-ils ces comptes rendus? Sans doute car, l'année suivante, fut mis en chantier par le même studio le premier « vrai » film d'Abbott et Costello, première étape d'une longue et fructueuse collaboration.

Les films d'Abbott et Costello

Il ne peut être question, dans le cadre de ce magazine, d'étudier en détail tous les films d'Abbott et Costello, dont la plus grande part relève d'ailleurs du burlesque sans aucune intervention du surnaturel. Le premier film du tandem fut **Deux Nigauds Soldats**, une excellente satire de la vie militaire, et beaucoup des productions ultérieures furent de la même veine : **Deux Nigauds Marins**, **...Aviateurs**, **...Cowboys**, **...Vendeurs**, **...Démobilisés** (suite de **Deux Nigauds Soldats** tournée six ans plus tard). Abbott et Costello affrontèrent des gangsters dans d'excellentes parodies de la Série Noire : **36 heures à vivre**, **Deux Nigauds dans la neige**, etc.; on les vit en Polynésie : **Deux Nigauds dans une Ile**, au Pays des Mille et une Nuits : **Aventures au Harem**...
Ce dernier film possédait quelques éléments fantastiques : la magie, l'hypnotisme y étaient sources de gags. **Deux Nigauds dans une Ile**, inspiré des épopées des mers du Sud hantées par Dorothy Lamour, offrait Lionel Atwill en savant fou, de même qu'un dieu-volcan amateur de pierreries et adoré par les indigènes. Dans une parodie en couleurs du **Captain Kidd** de Rowland V.Lee, Bud et Lou affrontèrent le terrible pirate, de nouveau incarné par Charles Laughton. **Deux Nigauds chez les Barbus** est mémorable par l'apparition de Margaret Hamilton en

hideuse sorcière (souvenir du **Magicien d'Oz**). **Deux Nigauds au Collège**, un des meilleurs de la série, voit la première participation de Lon Chaney Jr. à l'univers burlesque d'Abbott et Costello. La plupart des films non-fantastiques du duo valent d'ailleurs également par la collaboration d'excellents comédiens tels que Patric Knowles, Louise Allbritton, Tor Johnson, Bruce Cabot, Glenn Strange, et même Mack Sennet...
Contrairement à ce que l'on pourrait penser, fort peu de ces films sont médiocres. Si certains d'entre eux manquent de rythme, la faute en incombe, non à Abbott et Costello, mais aux scénaristes faisant parfois la part belle à une « histoire d'amour » sans intérêt, jouée par deux jouvenceaux insipides, ou à l'abondance, dans quelques productions, de numéros musicaux sans originalité.
Curieusement, Bud et Lou abordèrent très tôt le fantastique : dès son troisième film (si l'on oublie **One Night in the Tropics**, qui n'est qu'un accident dans sa filmographie), **Hold that Ghost (Fantômes en Vadrouille)**, le duo s'écarta résolument des recettes rassurantes et rentables (**Deux Nigauds Soldats** avait été le plus grand succès d'Universal depuis la naissance de la firme, rapportant plus de quatre millions de dollars). Surprise : **Hold that Ghost** obtint un triomphe semblable, faisant des deux comiques les vedettes incontestées du vénérable studio. Mais ce ne fut curieusement qu'en 1946, avec **The Time of their Lives (Deux Nigauds dans le Manoir Hanté)** que le duo réitéra son exploit, en affrontant de nouveau le surnaturel. La formule dut plaire, car John Grant, le dialoguiste et gagman attitré du tandem, eut l'idée en 1948 d'opposer les Deux Nigauds aux monstres classiques qui étaient la gloire et la propriété du même studio : Bud et Lou rencontrèrent successivement le Monstre de Frankenstein, le Comte Dracula et le Loup-Garou (en 1948), le Tueur Boris Karloff (1949), l'Homme Invisible (1950), le Dr. Jekyll et Mr. Hyde (1954), et la Momie (1955), tandis que d'autres studios les utilisaient pour de semblables exploits : **Africa Screams** (1950, Huntington Hartford Prod.), **La Poule aux Œufs d'Or** (1952, Warner-Bros). Universal produisit même une tentative de parodie de la Science-Fiction, **Deux Nigauds chez Vénus** (1953), malheureusement le moins bon de la série.

Les dernières années

En 1956, après **Dance with me, Henry!**, produit par l'United Artists, Abbott et Costello se séparèrent. Depuis 1951, le duo avait étendu ses activités à la Télévision, participant d'abord, pendant trois ans, à une émission en direct, *The Colgate Comedy Hour*. Lon Chaney Jr., Glenn Strange et Bela Lugosi y furent parfois leurs partenaires.
Puis en 1952 (alternant donc avec le « show » précédent), Bud et Lou parurent dans leur propre émission, *The Abbott and Costello Show*, il s'agissait cette fois de courts-métrages de 30 minutes, produits et réalisés par Jean Yarbrough, responsable de quelques-uns de leurs meilleurs films. La série complète, composée de 52 épisodes, est encore souvent programmée avec succès aux U.S.A.
Après la séparation du couple comique, Lou Costello participa, en 1958, à deux téléfilms, **Blaze of Glory** et **The Tobias Jones Story**, dans lesquels il fit, paraît-il, la preuve de ses possibilités dramatiques. Toujours seul, il tourna un dernier film, **The Thirty Foot Bride of Candy Rock**, en 1959. Sorti en 1961, ce ne fut pas un succès. Mais Costello n'eut pas le temps de s'en chagriner : peu après la fin du tournage, le 3 mars 1959, l'acteur avait succombé des suites d'une crise cardiaque — le jour de ses cinquante-trois ans.
Demeuré seul, Bud Abbott, après un unique essai (semble-t-il) de rôle dramatique dans un télé-film, **The Joke's on Me** (1961, avec Lee Marvin), fit encore quelques apparitions sur les planches des night-clubs avec un nouveau partenaire, Candy Candido, un sosie de Lou Costello. L'échec de cette tentative le condamna à une retraite prématurée. Il n'en sortit qu'en 1967, pour prêter sa voix à son propre personnage, devenu héros de 156 dessins animés médiocres, produits par Hanna-Barbera. Puis, ce fut de nouveau l'oubli, et Abbott trouva un dérivatif dans la boisson, avant de connaître la fin que nous avons dite.

DEUX NIGAUDS ET LE FANTASTIQUE

L'apport des « deux Nigauds » au Fantastique se compose d'une dizaine de films sur les trente-six qu'ils tournèrent. Remarquable fidélité, donc, à un genre qui leur valut quelques triomphes. De ces dix films, il faut toutefois retrancher **Abbott et Costello en Afrique**, production indépendante d'Edward Nassour, réalisée en 1950 par Charles T. Barton : le fantastique n'y fait qu'une fugitive apparition lors d'une séquence mettant aux prises Lou Costello et un gorille géant, lointain descendant de King-Kong.
Les neuf titres restant se répartissent en cinq catégories : le film de fantômes (**Fantômes en Vadrouille**, **Deux Nigauds dans le Manoir Hanté**); le merveilleux (**La Poule aux Œufs d'Or**); la comédie macabre (**Deux Nigauds chez les Tueurs**); la Science-Fiction (**Deux Nigauds chez Vénus**); l'épouvante (**Deux Nigauds contre Frankenstein/et l'Homme Invisible/contre le Dr. Jekyll et Mr. Hyde/et la Momie**).
Les dénigreurs des « deux Nigauds » ont coutume de dire, avec condescendance, que seuls les films fantastiques d'Abbott et Costello présentent, à la rigueur, quelque intérêt. Sous-entendu : malgré la présence des deux compères! ...Ce raisonnement simpliste ne tient pas. Outre que certaines des plus grandes réussites de Bud et Lou se situent tout à fait en-dehors du genre faisant l'objet de la présente étude (**Deux Nigauds Démobilisés**, **...au Collège**, **...Détectives**, etc.), le fantastique et la science-fiction ne leur ont pas toujours porté chance : on verra plus loin ce qu'on peut penser de **Deux Nigauds chez Vénus**, par exemple. Considérée en tant que telle et séparée des autres productions mettant en scène les deux Nigauds, la série fantastique comprend heureusement quelques très grands titres et représente effectivement, la plupart du temps, le meilleur de l'œuvre de ces comiques. Non pas en dépit de ces derniers, mais bien grâce à ces remarquables amuseurs.

ABBOT/COSTELLO ET LES FANTÔMES

Fantômes en Vadrouille — 1941.

Dès 1941, nous l'avons dit, Bud et Lou s'illustrèrent dans le genre. Présenté comme le troisième film de la série *Abbott et Costello*, **Fantômes en Vadrouille** est en fait leur seconde production, mise en chantier aussitôt après le triomphe de **Deux Nigauds Soldats**. Seuls des impératifs commerciaux en retardèrent la sortie, au profit de **Deux Nigauds Marins**, dont le titre et le scénario semblaient mieux dans la ligne de leur premier succès.

En fait, **Hold that Ghost** est une fausse incursion dans notre domaine : les fantômes qu'on y croise, et qui hantent une auberge perdue dans la campagne, sont de faux revenants, des gangsters tentant d'effrayer nos deux héros et leurs amis. Ayant assisté à la mort du chef de la bande, Chuck (Abbot) et Ferdinand (Costello) se retrouvent héritiers malgré eux de ladite auberge. Afin de s'emparer du « trésor de guerre » du truand décédé, les bandits s'efforcent, au moyen d'une mise en scène astucieuse, de provoquer la fuite des gêneurs.

Arthur Lubin, futur réalisateur de la seconde version du **Fantômes de l'Opéra**, sait exprimer par l'image ce que refuse le scénario : ses faux spectres sont plus effrayants que des vrais, un climat de nuit de Walpurgis baigne la vieille bâtisse, sur laquelle se déchaînent les éléments en furie. Le trio ami des deux Nigauds comprend un jeune docteur ayant besoin de repos (Richard Carlson), l'amie de ce dernier (Evelyn Ankers), et Nora (Joan Davis), une « actrice » de la radio dont le seul rôle jusqu'à présent s'est borné à annoncer, par ses cris stridents, l'émission « Contes de Terreur ». La réunion de ces cinq personnages est source de quiproquos et de gags délirants : faux cris de terreur et hurlements d'épouvante bien réels, hallucinations de Ferdinand qui finira tout de même par retrouver le trésor; les mimiques effrayées de Lou Costello sont ici hilarantes et ne seront guère égalées que dix-sept ans plus tard, dans **Deux Nigauds contre Frankenstein**, lequel reprendra d'ailleurs, sans grand changement, un excellent gag de **Hold that Ghost** : sous les yeux de Ferdinand, une chandelle se déplace sans apparente intervention humaine, et lorsque notre héros, terrorisé, parvient à appeler son compère à la rescousse, tout est rentré dans l'ordre... faisant douter de ses propres sens le malheureux Ferdinand. La description d'un gag ne peut évidemment constituer un critère de jugement, la réussite de celui-ci étant fonction de son exécution : nous croira-t-on si nous affirmons qu'ici, le comique qu'engendre ce genre de situation, et tous les autres gags basés sur la terreur et le surnaturel — apparent — touchent à la perfection? Retenant la leçon de Laurel et Hardy dans **La Maison de la Peur**, Abbott et Costello ont su, tout en n'imitant en rien leurs prédécesseurs, trouver le climat qui sera celui de leurs meilleures comédies d'épouvante.

Deux Nigauds dans le Manoir Hanté — 1946

Après de longues années passées à exercer les métiers les plus divers : détectives, aviateurs, explorateurs ou vendeurs, et à affronter dans chacun d'eux les dures réalités de notre univers, les deux Nigauds choisirent en 1946 de renouer avec le Fantastique. Mais cette fois, ce dernier ne fut plus un prétexte mais l'essence même d'une brillante comédie de caractères qui s'inscrit à plusieurs niveaux comme une œuvre en marge dans leur production : Bud et Lou n'y campent pas leurs personnages habituels et en fait n'ont à proprement parler que peu de rapports entre eux dans le film lui-même; le burlesque y fait parfois place à une certaine mélancolie sous-jacente; les sentiments tels que l'amitié et l'amour y prennent une importance et un relief inhabituels. Osons le blasphème, aux yeux de ceux pour qui Abbott et Costello ne furent que des « gugusses » sans importance : **The Time of their Lives** est l'une des plus belles comédies fantastiques que le cinéma nous ait offertes, un chef-d'œuvre d'émotion et d'intelligence, où le rire, parfois violent, inextinguible, n'étouffe jamais la poésie et l'onirisme.

Aux antipodes de leur emploi habituel, Bud et Lou y font peut-être, tous les deux, la création de leur carrière. Souvent relégué au rôle ingrat de faire-valoir, Abbott acquiert ici une importance que nous regrettons parfois de ne plus retrouver dans des œuvres postérieures : pour parfaire notre joie, ce n'est pas un rôle, mais deux, que tient « l'élément sérieux » du couple. Tout d'abord celui de Cuthbert, le maître d'hôtel du riche propriétaire terrien Danbury. L'histoire formant la première partie du film se déroule au XVIIIe siècle; elle forme en elle-même un savoureux court-métrage qui figure parmi les quelques intrusions de Bud et Lou dans le film à costumes. Lou est un modeste étameur, un patriote américain partisan de Washington. Il convoite la main de Nora, une des servantes de Danbury. Ce dernier est en fait un traitre qui se démasque aux yeux de sa fiancée, Melody. Cette dernière libère Horatio (Costello) que Danbury avait emprisonné, mais alors que tous deux s'enfuient, ils sont pris eux-mêmes pour les artisans de la trahison et abattus sur place par les troupes de Washington, et leurs corps sont jetés dans un vieux puits. Subsistant désormais à l'état de fantômes, Horatio et Melody ne peuvent quitter le lieu de leur mort, et sont condamnés à errer de siècle en siècle, jusqu'au jour où, leur innocence ayant été prouvée, la malédiction jetée sur eux sera levée.

Les deux fantômes se résignent peu à peu à leur destin... jusqu'au jour de 1946 où un jeune homme, Sheldon, décide de remettre le château en état. Il s'y installe avec sa fiancée, la tante de celle-ci, et un psychiatre ami. Le château est administré par Emily, une étrange gouvernante férue de spiritisme... Croyant que les nouveaux arrivants ont l'intention d'ouvrir le château au public, Horatio et Melody décident de le hanter « pour de bon »!...

Le « psychiatre ami » auquel nous faisons allusion n'étant autre que Bud Abbott, par ailleurs un descendant de Cuthbert qui causa la perte d'Horacio et la ressemblance entre les deux étant telle que Costello est convaincu d'avoir réellement affaire à son ami, l'on peut imaginer la cascade de gags s'ensuivant. S'apercevant peu à peu que le

château abrite des hôtes indésirables, ses habitants se réunissent pour une séance de spiritisme et de conjuration menée par la gouvernante. Celle-ci a les traits de Gale Sondergaard. L'épouse d'Abner Bederman, que l'actuelle génération semble redécouvrir (**Le Retour d'un homme nommé Cheval**, **Pleasant ville**) est évidemment superbe dans ce rôle taillé sur mesure pour elle, et la séance de spiritisme est à ce point impressionnante qu'elle ne déparerait point un tout autre film.
Les meilleurs gags procèdent directement du contexte fantastique : ainsi Horatio ne se rend-il compte de sa condition de fantôme que lorsque, voulant se désaltérer à l'eau du puits, il voit le liquide s'échapper de son corps par la blessure qui l'a mortellement atteint... Ou encore, lorsqu'incapable de maîtriser les forces lui permettant de traverser les murs, il se cogne invariablement le nez contre ceux-ci et devient en conséquence le seul fantôme ouvrant et fermant les portes des pièces qu'il prétend vouloir hanter! Mais le gag le plus mémorable est peut-être celui-ci : lors d'une course endiablée, Horatio et Melody se heurtent violemment mais du fait de leurs corps immatériels, ne font que se traverser sans dommage : mais leurs costumes ne semblant pas partager ce pouvoir, ils se retrouvent affublés chacun des vêtements de l'autre!...
L'innocence des deux spectres étant prouvée en fin de compte, Horatio et Melody se dirigeront vers le Ciel. Il se feront leurs adieux devant la porte du Paradis où Nora, patiemment, attendait son fiancé...
Ce film représente la première contribution du réalisateur Charles T. Barton à la série Abbott et Costello. Constamment sous-estimé dans les histoires du cinéma, Barton était, comme Erle C. Kenton*, un touche-à-tout dont la carrière mérite d'être réévaluée. Avec intelligence, il noue et harmonise ici des éléments fort différents, voire contradictoires, et réussit admirablement à préserver l'équilibre d'un film aux composantes disparates. Comme il le fera par la suite pour le chef-d'œuvre absolu des deux Nigauds, en 1948, Barton sait préserver chacun des ingrédients : jamais le rire ne s'effectue au détriment du fantastique, bien au contraire, et, comme nous l'avons dit, les scènes d'angoisse sont parmi les plus impressionnantes jamais vues à l'écran. Ajoutons que pour parfaire notre satisfaction, la qualité des effets spéciaux est proprement extraordinaire. Scandaleusement méconnu parce qu'invisible, invisible parce qu'ignoré des doctes cinéphiles d'antan, **The Time of their Lives** est sans doute l'un des meilleurs films d'Abbott et Costello, mais aussi, et surtout, une splendide tentative d'illustration de fantastique teinté d'humour, à laquelle seul peut se comparer sans doute le **Fantôme à Vendre** de René Clair.

* Voir notre précédent numéro

ABBOTT/COSTELLO ET L'HUMOUR MACABRE

Deux Nigauds chez les Tueurs — 1949

La carrière mouvementée des deux Nigauds leur fit rencontrer maintes fois gangsters et criminels. Les plus mémorables de ces affrontements : **Deux Nigauds détectives**, **36 Heures à vivre**. Un titre surtout se détache de la série, l'un des meilleurs du tandem, œuvre dont le climat particulier lui permet en outre de figurer dans la filmographie « fantastique » des deux compères.
La version originale de ce film s'intitule : **Bud Abbott and Lou Costello meet the Killer, Boris Karloff**. En fait, le célèbre acteur qui partage avec Bud et Lou les honneurs du titre n'est nullement ici le tueur redoutable annoncé par ce dernier, mais l'un des nombreux suspects — le plus inquiétant il est vrai — parmi les pensionnaires d'un hôtel international dans lequel un meurtre s'est commis. Freddie (Costello), employé timide et craintif, est en fait le principal objet des soupçons de la police, la victime, un client, ayant menacé de le faire renvoyer à cause de ses perpétuelles maladresses. Les cadavres s'amoncellent sur le chemin du malheureux Freddie, malgré la bonne volonté de son ami Casey (Abbott) qui tente de le disculper.
Chacun des clients ayant de bonnes raisons de vouloir se tenir à l'écart de la police, l'un d'entre eux, Swani Talpur, un fakir hindou (Karloff) est chargé d'hypnotiser Freddie, de lui arracher une confession imaginaire, puis de provoquer son suicide. Mais la naïveté de Freddie déjoue toutes les embûches...
Deux Nigauds chez les Tueurs est un des épisodes les plus désopilants de la célèbre série. La première partie vaut par son climat de comédie macabre, dont le sommet est constitué par le funèbre — et hilarant — jeu de cache-cache avec les cadavres dont un exemplaire au moins semble garnir chaque placard de l'établissement. Les frayeurs célèbres de Costello sont ici exploitées d'admirable façon, de même que son don pour le travesti : déguisé en femme de chambre, Lou devient l'objet des assiduités d'un fâcheux, tandis que les cadavres qu'il s'efforce de dissimuler réapparaissent aux moments les plus malencontreux! Les tentatives de Swani Talpur pour se débarrasser de Freddie sont sources d'excellents gags.
Mais le sommet du film est constitué par sa dernière demi-heure : attiré par une voix mystérieuse dans les profondes cavernes sur lesquelles a été bâti l'hôtel, Costello est traqué par le tueur et échappe à plusieurs reprises à la mort... Cette séquence en tout point remarquable parvient à surprendre le spectateur le plus blasé par la science du « suspense » dont fait preuve Charles T. Barton. La beauté des décors et la perfection des effets spéciaux, destinés à donner une impression de vertige, contribuent au climat onirique qui, de même que la partie macabre citée plus haut, et la présence du cher Karloff, permet d'inclure ce film dans la présente étude : c'est bien du Fantastique que se réclame ce film, qui s'inscrit parmi les meilleures illustrations burlesques du genre.

« Deux Nigauds chez les Tueurs ».





« Deux Nigauds chez Vénus ».



UN FILM POUR ENFANTS

La Poule aux Œufs d'Or — 1952

Ce film est une exception dans l'œuvre d'Abbott et Costello : il s'agit tout d'abord de leur première aventure en couleurs — par Super Ciné Color — la seconde, et dernière, étant constituée par **Abbott and Costello meet Captain Kidd**, inédit en France, et tourné la même année pour la même compagnie, Warner-Bros. Ces deux productions sont des films à costumes, projetant Bud et Lou hors de leurs univers habituel, et déconcertant du même coup la plupart des admirateurs du duo. Bien qu'il demeure un agréable film pour enfants, **La Poule aux Œufs d'Or** est généralement peu goûté des amateurs.

Le début du film, tourné en sépia, présente tout de même les habituels « nigauds » cherchant désespérément du travail... pour Costello. Ce dernier se retrouve baby-sitter d'un soir. Afin de calmer le garnement qu'on lui a confié, il tente de lui lire les aventures de Jack et du Haricot magique. Impatienté par les maladroites tentatives de Costello, l'enfant saisit le livre et les rôles sont inversés : Costello ne tarde pas à s'endormir...

Il se retrouve sous les traits de Jack, le héros du conte. Envoyé au village par sa mère pour vendre leur vache, il accepte, du boucher Dinklepuss (Abbott) une poignée de haricots magiques en guise de paiement.

En chemin, Jack rencontre une princesse qui lui raconte ses malheurs : un géant a volé les bijoux de la couronne, une poule qui pond des œufs d'or, et tout l'approvisionnement du pays. La malheureuse jeune fille est, de plus, condamnée à épouser un prince qu'elle n'a jamais vu...

Arrivé chez lui, Jack sème les haricots. Une plante robuste surgit bientôt de terre, s'élevant peu à peu jusqu'aux nues. Jack et Dinklepuss décident de l'escalader. Parvenus au sommet, au-delà des nuages, ils se retrouvent dans une forêt que domine un gigantesque château.

Capturés par le géant, propriétaire des lieux, ils sont contraints de devenir les cuisiniers de ce dernier. La princesse et son futur époux, ont été également capturés par le géant et ne tardent pas à tomber amoureux l'un de l'autre.

Bud et Lou, avec la complicité de la servante du géant, parviendront à faire évader le couple princier, tout en récupérant les biens dérobés. Au moment où Costello va recevoir la récompense de ses efforts, il se réveille!

Destiné avant tout aux enfants, ce film sans surprise est cependant des plus agréables. Le soin apporté aux décors, aux effets spéciaux et à la couleur (cette dernière ne s'introduit dans le film que par petites touches, s'inscrivant nuance par nuance sur une image figée en sépia; lorsque toutes les teintes sont en place, le rêve s'anime) en fait une œuvre d'un intérêt plastique indéniable. Les personnages du rêve correspondent à ceux de la réalité, et sont interprétés par les mêmes acteurs : le géant n'est autre que le sergent Riley, le policier — montagne auquel Costello se heurte au début du film...

D'excellentes scènes de poursuite, des duels bien rythmés, restituent parfois le climat de **Robin des Bois**. Mais Bud et Lou semblent handicapés par cet univers nouveau pour eux, qui ne leur permet pas de miser sur leurs gags habituels. Leur comique appartient avant tout à l'époque contemporaine et est ici quasi-incapable de s'exprimer. Tentative intéressante mais dénuée de conviction, elle sera heureusement pour eux sans lendemain, si l'on excepte **Abbott and Costello meet Captain Kidd**, parodie des films de pirate sans élément fantastique.

UN MALHEUREUX ESSAI DE SCIENCE-FICTION

Deux Nigauds chez Vénus — 1953.

Une fois n'est pas coutume : le titre français, traduction fantaisiste de **Abbott and Costello go to Mars**, recouvre très exactement la marchandise. Car c'est bien sur Vénus que les deux Nigauds, en 1953, exercèrent leurs pitreries dans ce qui devait être leur unique essai de science-fiction. Malheureux essai, précisons-le, car **Deux Nigauds chez Vénus** est un film bien pénible à regarder.

La faute en incombe avant tout au scénario : n'ayant pas su retenir la leçon des parodies « de terreur » du tandem, les auteurs, au lieu d'intégrer les gags de Bud et Lou à une approche sérieuse du genre, se sont délibérément moqués de ce dernier : la science-fiction ici proposée ne semble concerner que les débiles mentaux; un concours populaire, celui de Miss Univers, étant prétexte à peupler la planète Vénus de toutes les jolies postulantes (dont Anita Ekberg) précipitamment engagées par la Universal. La niaiserie prêtée aux deux Nigauds est sans précédent : un météore ayant heurté leur fusée, celle-ci retourne sur la Terre et surgit en plein carnaval à la New Orléans; devant les masques de carton et déguisements divers, Bud et Lou se croient sur Mars!

Conscients, apparemment, de l'inanité du sujet, les deux Nigauds semblent se désintéresser totalement de l'action. Les quelques bons gags — car il en subsiste tout de même un ou deux — ne concernent en rien le tandem, le meilleur d'entre eux étant celui, célèbre, dans lequel la Statue de la Liberté s'anime soudain et baisse précipitamment la tête pour ne pas recevoir la fusée sur le nez... Mais l'histoire elle-même n'a aucun intérêt : en plein carnaval, Bud et Lou sont confrontés à deux pilleurs de banque, lesquels les obligent à un nouveau départ pour protéger leur fuite : cette fois, c'est sur Vénus que les astronautes débarquent... Vénus est peuplée de jolies filles, nous l'avons dit — et c'est à peu près tout : les quelques situations et pauvres gags qui s'ensuivent pourraient tout aussi bien se dérouler en n'importe quel coin de notre propre planète. Malgré quelques paysages réussis et les excellents effets spéciaux des techniciens d'Universal, **Deux Nigauds chez Vénus** réussit le miracle (!) d'être moins bon que les comédies semblables tournées un peu plus tard par les Trois Stooges! Difficile sans doute de faire mieux, en ce qui concerne l'évocation du vide interplanétaire...

ABBOTT/COSTELLO CONTRE LES MONSTRES

Deux Nigauds contre Frankenstein — 1948

S'étant fort bien tirés de leurs démêlés avec les fantômes, Abbott et Costello furent conduits, le plus naturellement du monde, à aborder le film d'épouvante. Travaillant sous contrat pour Universal qui s'était fait une spécialité de ce genre, les deux Nigauds eurent l'immense avantage de pouvoir utiliser, pour cette série, les Monstres copyrightés par la compagnie : loin d'être des créatures de fantaisie, inventées spécialement pour les besoins des deux compères, les « terreurs » opposées au duo étaient bien les vieux démons familiers, parfois depuis deux décades, aux spectateurs américains. Mieux : les acteurs chargés de les incarner étaient ceux-là mêmes qui les animaient dans les précédentes versions, dites « sérieuses ». Le premier titre de la série, produit en 1948, fut **Deux Nigauds contre Frankenstein**.

Au cœur des cinéphiles de ma génération, ce film est cher à plus d'un titre. Vu lors de son exploitation parisienne il y a vingt-cinq ans, en pleine pénurie de fantastique cinématographique, il procura à bien des adolescents de cette époque leur premier et inoubliable contact avec les « monstres sacrés » de l'écran américain.

C'est en allant voir, le plus souvent par hasard, **Deux Nigauds contre Frankenstein**, que les très jeunes spectateurs d'alors connurent le choc de leur vie de futur passionné de fantastique. Les gags — d'ailleurs remarquables — de Bud et Lou n'estompant nullement la fascination exercée par les grands mythes hollywoodiens de la peur, contemplés pour la première fois par des yeux neufs...

Car le mérite immense de ce film est de traiter avec respect les archétypes illustrés ici — hélas — pour la dernière fois : si les rires fusent, nombreux, ce n'est jamais aux dépens des trois « monstres » — le Comte Dracula, la Créature de Frankenstein et le Loup-Garou — affrontés par les Deux Nigauds; loin de ridiculiser leurs partenaires, Abbott, Costello et leur scénariste et gagman attitré John Grant eurent l'intelligence de leur conserver l'aura de peur et de mystère propre à chacun d'eux.

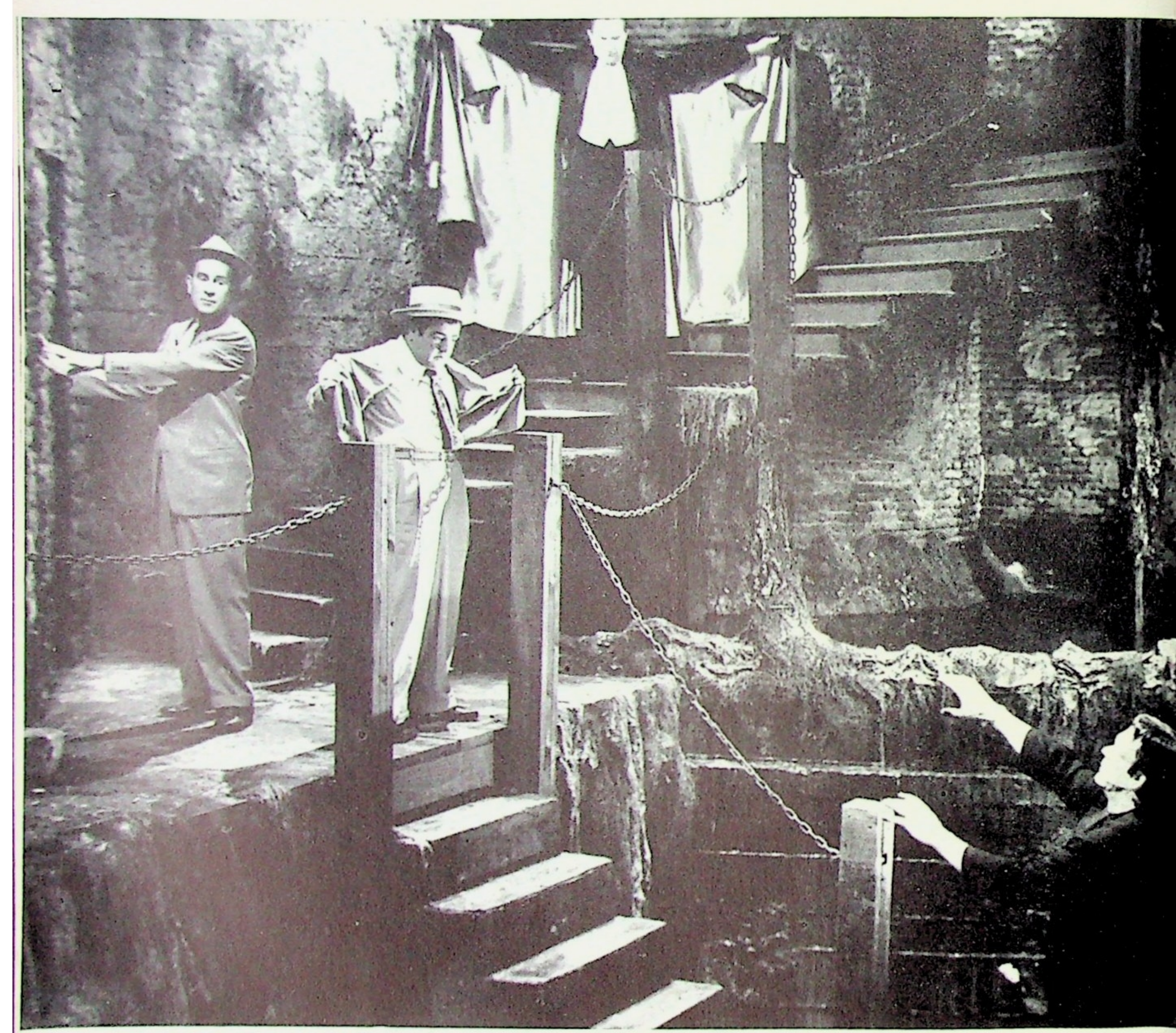
Abandonnant le traditionnel décor pseudo-carpathique des **Dracula**, les paysans tyroliens des **Frankenstein** et les brumes du Pays de Galles cher au Loup-Garou, l'action de **Deux Nigauds contre Frankenstein** se situe plus prosaïquement en Floride. Mais ce changement ne s'effectue nullement au détriment de l'aspect visuel : car le Comte Dracula possède une île sur laquelle se dresse un château de rêve, doté d'un laboratoire ultra-moderne, et de salles de torture moyenâgeuses... En fait, les décors du film, particulièrement le château du vampire, sont parmi les plus beaux et les plus poétiques jamais conçus par la Universal, orfèvre pourtant en la matière.

Le scénario peut se résumer en quelques lignes : Larry Talbot, le loup-garou, poursuit à travers le monde le Comte Dracula; afin d'assurer sa domination sur la terre, le vampire tient à sa merci le Monstre de Frankenstein, auquel il s'avère bientôt nécessaire de greffer un autre cerveau, plus souple et plus malléable : celui de Wilbur (Lou Costello) se révélant idéal en la circonstance... Larry prévient Wilbur et Chick (Bud Abbott) du danger, mais les deux Nigauds refusent de le croire... A leur grande frayeur, ils ne tarderont pas cependant à comprendre que les fléaux dont les menace Larry Talbot — à commencer par Talbot lui-même — sont bien réels...

L'impression de réalité dégagée par les trois monstres provient avant tout, nous l'avons dit, du choix des interprètes. Créateur en 1941 du rôle du Loup-Garou, repris en 1943, 1944 et 1945, Lon Chaney Jr. incarne ici pour la dernière fois, d'excellente façon, et, avec plus de fougue peut-être qu'auparavant, le malheureux Larry Talbot. Glenn Stranger ayant silhouetté plutôt qu'incarné le Monstre de Frankenstein en 1944 et 1945 (*), reprend ici sa composition de manière beaucoup plus satisfaisante : loin d'être confiné dans un coin de laboratoire, en état de léthargie, le Monstre est ici partie intégrante de l'action et son omniprésente et inquiétante silhouette engendre à plus d'une reprise un frisson bien réel. Mais la composition la plus inattendue, et certainement la plus émouvante, est offerte par Bela Lugosi. Interprète de Dracula dans le film original (1931), responsable de quelques belles créations dans les années trente, l'acteur hongrois, peu à peu miné par la maladie et la drogue, avait sombré dans l'enfer des séries de la firme Monogram, qui le ridiculisait à plaisir. Depuis l'échec de **Frankenstein rencontre le Loup-Garou** (1943) dont il n'était pourtant que partiellement responsable, Universal semblait avoir oublié jusqu'à son existence. Et de fait, pour incarner Dracula dans le film d'Abbott et Costello, le producteur Robert Arthur avait engagé l'acteur Ian Keith. L'obstination d'un ami de Lugosi, Don Marlowe, finit par convaincre les dirigeants d'Universal qui, peut-être à contrecœur, donnèrent au comédien le rôle qui lui revenait de droit. Bienheureuse décision, car, maquillé avec art par Bud Westmore qui parvint à gommer de son visage les stigmates des ans et de la déchéance, Bela Lugosi, retrouvant beaucoup de sa prestance de la décade précédente, fut de nouveau un merveilleux Dracula, à la fois menaçant et ironique. Ce fut son dernier grand rôle, l'ultime chance d'une carrière qui s'acheva dans une tragique médiocrité.

La plupart des gags de **Deux Nigauds contre Frankenstein**, comédie d'épouvante, sont évidemment basés sur les réactions de Bud et Lou — particulièrement de ce dernier — confrontés à un climat de terreur : on n'y trouve que fort peu des échanges verbaux habituels au tandem, en-dehors de ceux créés directement par la situation. D'où l'impression de profonde unité dégagée par le film : n'étant pas comme Laurel et Hardy, des comédiens typés une fois pour toutes, Bud et Lou s'adaptent aisément à cet univers nouveau pour eux et y puisent un renouveau, un épanouissement dont leur carrière, légèrement en baisse depuis quelques années, bénéficiera de façon spectaculaire, puisque **Deux Nigauds contre Frankenstein** sera un des plus grands succès

* Voir article sur Erle C. Kenton dans l'E.F. n° 3



« Deux Nigauds contre Frankenstein ».



américains de 1948, et relancera leur contrat avec Universal sur de nouvelles bases, plus avantageuses pour le duo.
Charles T. Barton, dont le nom reste associé aux meilleures bandes de Bud et Lou, est le principal artisan de cette réussite : par leur force de conviction, l'éblouissante utilisation des possibilités offertes par la savante technique de l'Universal, les scènes fantastiques de son film s'inscrivent d'emblée parmi les meilleures illustrées par le cinéma américain. Qu'il s'agisse des étonnants truquages — transformation de Lon Chaney en lycanthrope, de Bela Lugosi en chauve-souris, plongeon vertigineux effectué par les deux monstres du haut d'un donjon, disparition de la Créature de Frankenstein dans les flammes — des maquillages (créés par Jack Pierce et repris ici, avec de légères modifications, par Bud Westmore), la technique est ici au service du fantastique le plus pur, non de la parodie débile écrite par certains cinéphiles auxquels l'idée de visionner réellement le film n'est sans doute point venue.
Car il ne fait pas craindre de l'affirmer : **Deux Nigauds contre Frankenstein** est tout simplement la meilleure parodie de film d'épouvante jamais tournée; le film de Barton se situe bien au-dessus de *toutes* les tentatives similaires, qu'il s'agisse des comédies de Paul Léni, de celles tournées par Bob Hope et Paulette Goddard, du **Bal des Vampires** ou de **Frankenstein Junior**. Parce qu'au-delà de toutes ces œuvres plus ou moins semblables, **Deux Nigauds contre Frankenstein** possède une qualité unique : ce film est, à maintes reprises, réellement, authentiquement effrayant. Plus même sans doute que bien des bandes plus sérieuses qui le précédèrent. Loin de rire toujours des frayeurs d'Abbott et Costello, nous nous surprenons parfois à les partager! Peut-être est-ce l'une des raisons pour lesquelles la durée originale du film, 92 minutes, a été réduite à 83 dans la plupart des copies...

Deux Nigauds et l'Homme Invisible — 1950

Deux Nigauds contre Frankenstein se terminait par un excellent gag : ayant échappé par miracle aux trois monstres du film, Bud et Lou, s'enfuyant en barque de l'île maudite, se faisaient cette réflexion : « A présent, rien désormais ne pourra plus nous effrayer... ». D'une cigarette allumée flottant dans les airs, une bouffée de fumée s'échappait, tandis qu'une voix semblant surgir de nulle part s'exclamait : « Oh! Quel dommage! Moi qui espérais tant vous faire peur! Permettez-moi de me présenter : je suis l'Homme Invisible!... »
Développant cette trouvaille, les scénaristes du film en tirèrent la matière d'une nouvelle équipée burlesque d'Abbott et Costello dans le bestiaire Universal. En fait l'Homme Invisible n'est pas vraiment un monstre, et celui rencontré par les deux Nigauds n'a qu'un très lointain rapport avec le personnage imaginé par H.G. Wells et dont James Whale s'inspira de si extraordinaire façon en 1933. Mais la qualité du film, le soin apporté aux épisodes comiques et fantastiques, en font le très digne successeur de **Deux Nigauds contre Frankenstein**. Moins horrifiant, certes, mais tout aussi convaincant que son prédecesseur, cet épisode de la saga de Bud et Lou constitue l'une de leurs plus incontestables réussites.
Bud et Lou sont ici deux détectives privés engagés par le boxeur Tommy Nelson (Arthur Franz), accusé d'avoir assassiné son manager. La fiancée de Tommy, Helen, est la nièce du Dr. Philip Gray, qui travaille sur la formule d'un sérum permettant de se rendre invisible. Pour échapper à la police, Tommy utilise le sérum...
Afin de résoudre l'énigme, Lou (le scénario conserve ici aux deux Nigauds leurs vrais prénoms) se fait passer pour un boxeur et affronte Rocky Hanlon qu'il soupçonne être le véritable assassin. Assisté par l'invisible Tommy, Lou gagne le match qu'il était censé perdre, déchainant la fureur de Rocky et de sa bande. Les gangsters tentent de tuer Lou. Pour le sauver, Tommy se démasque et est blessé dans l'aventure. Lou donne de son sang pour Tommy, mais, contaminé, devient partiellement invisible...
De même que dans **Deux Nigauds contre Frankenstein**, les meilleurs gags sont ici en rapport direct avec la fantastique situation de base : citons l'époustouflant match de boxe disputé par Lou, lequel effleure à peine son redoutable adversaire qui s'écroule sous une grêle de coups venus de nulle part; le baiser donné par l'invisible Lou à une infirmière dont le bas du visage semble s'aplatir soudainement, au grand affolement de la victime; Tommy Nelson, s'étant injecté le sérum, devenant peu à peu invisible devant Bud et Lou terrifiés : il se débarrasse de ses vêtements, dans un interminable éclat de rire, tandis que tout son corps s'efface, sauf ses dents, sur lesquelles le sérum agit plus tardivement : ses mâchoires claquant dans l'air semblent poursuivre les deux Nigauds...
Techniquement, la réussite de ces gags, comme pour tous les autres films d'Abbott et Costello, est totale : reprenant les effets créés par John P. Fulton pour le premier **Homme Invisible** de James Whale et ses séquelles, David S. Horsley parvient à égaler son prédecesseur et même, à deux ou trois reprises, à le dépasser. Ainsi la stupéfiante séquence où Tommy, se débarrassant des bandelettes qui recouvrent son visage, révèle peu à peu à un Lou effrayé l'absence apparente de ce dernier... la scène entière se déroule dans une automobile, et pas un instant le procédé technique n'est apparent. On se prend à rêver devant le soin apporté aux « effets » de ces bandes comiques, soin que l'on ne retrouve guère de nos jours dans des productions pourtant apparemment plus ambitieuses... Ici, l'à-peu-près n'a pas droit de cité : touchant à la perfection, les truquages ne prétendent point cependant constituer un spectacle en eux-mêmes et sont au service du scénario et des gags. Retrouvant la grande forme de leur précédente incursion dans le film de terreur Universal, Bud et Lou sont ici irrésistibles, et le match de boxe livré par Costello est à lui seul une pièce d'anthologie. Totalement dénué de logique, le gag final — Lou redevenant visible de manière peu orthodoxe, la moitié inférieure du corps tournée vers l'arrière — n'en est que plus hilarant et conclut de fort originale façon le film de Charles Lamont, lequel ne devait plus retrouver, hélas, une telle inspiration par la suite.

Deux Nigauds contre le Dr. Jekyll et Mr. Hyde — 1954.

Après quelques comédies plus classiques, telles que **Deux Nigauds chez les Bar-**

bus, **Deux Nigauds en Alaska**, et deux films en couleurs pour la Warner-Bros, Bud et Lou tentèrent, en 1953, une incursion dans la science-fiction; du piètre résultat de cette tentative, **Deux Nigauds chez Vénus**, nous avons parlé plus haut. Leur film suivant, renouant avec le filon des « comédies de terreur », est heureusement d'une toute autre envergure, même si, comme nous allons le voir, il n'est pas entièrement satisfaisant.

Il faut bien dire qu'en 1954, le duo Abbott-Costello commençait à présenter quelques signes alarmants d'essoufflement, après quelques quinze années de fructueuse collaboration cinématographique. Les gags, exploités à outrance, devinrent par trop familiers aux amateurs du duo, d'autant plus que le début des années cinquante avait vu l'irruption de celui-ci sur les écrans de la télévision, d'abord en tant qu'invité du *Colgate Comedy Hour*, puis dans sa propre émission, *The Abbott and Costello Show* qui totalisa 52 épisodes. De plus, un autre tandem avait surgi, formé par Dean Martin et Jerry Lewis, dont la popularité jetait quelque ombrage sur la carrière de Bud et Lou.

Deux Nigauds contre le Dr. Jekyll et Mr. Hyde démontre à l'évidence la lassitude des deux compères. Certes, il s'agit d'une œuvre amusante, fidèle à la tradition de ses prédécesseurs en ce sens que le fantastique y est respecté et fort bien valorisé par la technique. Mais Bud et Lou y semblent privés de ressort; leurs performances n'offrent plus qu'en de rares occasions la vitalité qui les caractérisa si longtemps. Les gags illustrés par le seul Costello — car ici Bud Abbott semble à peine présent — sont répétitifs et lassants : le pauvre Lou passe son temps à se prendre les pieds dans de multiples obstacles et le rythme du film lui-même est curieusement inégal.

Ces quelques défauts ne suffisent pas cependant à priver le film de tout intérêt, loin de là : dans l'œuvre de beaucoup d'autres comiques, que la charité nous évitera de nommer, cette bande ferait figure d'œuvre plus qu'honorable. Et le fait est que cet avatar des deux Nigauds fut, financièrement parlant, plus que satisfaisant pour les producteurs. Et l'afflux du public américain, qui avait boudé quelques-unes des précédentes tentatives de Bud et Lou, dit assez le pouvoir de séduction de ce film.

L'histoire se déroule à Londres, au début de ce siècle. Le Dr. Jekyll procède à des expériences de transfert de cerveaux chez les animaux. Parallèlement, un sérum de son invention lui permet de se transformer en une brute sanguinaire, Mr. Hyde, qui assassine ses anciens collègues coupables de s'être moqués de ses travaux. Slim (Abbott) et Tubby (Costello), deux policemen américains, effectuent un stage à Londres afin d'y étudier les méthodes de la police britannique. Ils seront malgré eux mêlés aux meurtres qui ensanglantent Londres, feront la connaissance de Vicky, la pupille du Dr. Jekyll, une suffragette; de multiples incidents tragi-comiques en découleront, se terminant par la mort du monstrueux docteur.

Il est clair que le scénario faisant la part belle au fantastique, respecte les règles de la comédie d'épouvante. Au canevas de départ viennent se greffer de multiples éléments : la présence inquiétante d'un serviteur muet et difforme nommé Bateman; la transformation accidentelle de Lou Costello en homme-souris; la visite nocturne au musée de cire dans lequel s'anime soudain les statues du Comte Dracula et du Monstre de Frankenstein; la seconde transformation de Costello, cette fois en Mr. Hyde, à la suite d'une morsure de ce dernier, etc. Tous les éléments sont réunis pour faire de cet épisode un nouveau successeur de **Deux Nigauds contre Frankenstein**. Malheureusement, le film de Charles Lamont n'évoque que de loin celui de Charles Barton.

Outre la mollesse de la plupart des gags, la faute en incombe surtout au manque de conviction avec lequel sont mis en scène certains éléments de terreur : bien que les crimes de Mr. Hyde soient réels, l'apparence de ce dernier n'est pas suffisamment horrifiante pour inspirer la peur. Boris Karloff, excellent Dr. Jekyll, doit se contenter d'incarner (lorsqu'il n'est pas remplacé par sa doublure, Eddie Parker) Mr. Hyde sous un masque de caoutchouc fort bien fait mais peu expressif : c'est d'autant plus regrettable que les transformations à vue du Dr. Jekyll en monstre, saisissantes, sont effectuées sur le visage même de Karloff et, jusqu'à la malencontreuse utilisation finale du masque, jouent admirablement du faciès tourmenté du comédien. Si l'on s'était contenté du maquillage remarquable effectué sur Karloff, le personnage de Mr. Hyde eût gagné en expressivité et en profondeur. Mais l'âge du comédien, les prouesses acrobatiques requises par le rôle, ne l'ont point permis et il convient de le regretter. De même, lors de la séquence du musée de cire, les comédiens anonymes chargés de figurer Dracula et le Monstres de Frankenstein n'évoquent que de fort loin leurs inquiétants prédécesseurs du film de 1948. Le personnage de Bateman (joué par l'inquiétant John Dierkes) n'est pas très bien utilisé non plus.

Mais, de cet ensemble un peu décevant, il convient de détacher quelques remarquables séquences : la poursuite sur les toits de Londres la nuit, la transformation, déjà citée, de Costello en homme-souris (effectuée par le même procédé que celles de Jekyll-Hyde) et son irruption dans un pub empli d'ivrognes, et surtout la chasse au monstre finale, rendue hilarante par la présence simultanée de deux Mr. Hyde causant à Londres une panique sans précédent...

Avec un peu plus de vigueur dans la réalisation, et un renouvellement des effets comiques échus à Lou Costello, le film de Lamont se classerait sans doute parmi les plus mémorables de Bud et Lou. Tel qu'il est, il se présente comme un second choix. Mais le spectateur des années 1970, acculé au suicide par les affligeantes pochades que l'on soumet avec une consternante régularité à son admiration, peut-il vraiment se permettre de faire la fine bouche devant une prestation, même moyenne, d'Abbott et Costello?

Deux Nigauds et la Momie — 1955.

Cette rencontre avec le Dr. Jekyll et son redoutable alterego fut suivi, en 1955, d'**Abbott et Costello meet the Keystone Cops**, du même réalisateur, film inédit en France et qui, semble-t-il, ne fit rire personne, malgré la présence de Mack Sennet



Deux Nigauds contre le Dr. Jekyll et Mr. Hyde ».



dans la distribution. Mais le film suivant, s'il ne peut se comparer, sans doute, aux meilleures bandes du tandem, marque le retour d'Abbott et Costello dans une meilleure forme. Curieusement, c'est en inversant les valeurs de l'avatar londonien, les « deux Nigauds » que l'on peut définir cette réussite mineure : ici, le soin a été apporté tout d'abord aux gags, au détriment du fantastique symbolisé par une momie ambulante mais difficilement terrifiante et qui ne vise guère à ravir les lauriers de Boris Karloff ni même de Lon Chaney Jr. L'emploi d'une « doublure », Eddie Parker, pour le rôle entier montre d'ailleurs le peu d'importance du personnage pour les scénaristes. Malheureusement, cette minorisation du personnage s'étend à son apparence physique : rarement aura-t-on vu momie plus rigolarde, au costume trop large dont la fermeture-éclair semble avoir fort bien résisté aux ravages du temps.

Il est vrai que le fantastique n'occupe ici qu'une part réduite : explorateurs à la recherche d'un médaillon sacré, Bud et Lou (qui portent ici leurs vrais noms) affrontent deux groupes antagonistes poursuivant le même but : l'un est dirigé par la redoutable Madame Rontru, l'autre par Semu, chef de la secte religieuse des Disciples de Klaris. Trouvant le premier le médaillon, Costello l'avale accidentellement et est kidnappé par Madame Rontru. La récupération du bijou mène à la découverte du tombeau de Klaris, gardien d'un temple. Samu ressuscite Klaris et lui ordonne de tuer Bud et Lou...

Bien que le scénario soit le reflet assez fidèle de ceux des habituels films de momie de la Universal (découverte d'un corps d'une princesse couverte de joyaux, etc.) la plupart des gags tournent autour de la lutte entre les trois groupes d'explorateurs, les meilleurs d'entre eux se déroulant lors du kidnapping de Costello par Madame Rontru, dont l'appartement semble recéler des cadavres dans chaque coin (reprise d'une scène célèbre de **Deux Nigauds chez les Tueurs**). Une autre scène permet à Bud Abbott, mieux servi ici que dans beaucoup d'autres apparitions, d'incarner une fausse momie qui semble effrayer Lou Costello plus que la vraie! Faisant sauter une partie du temple à la dynamite, les explorateurs libèrent une sorte de lézard géant qui poursuit Costello...

Très bien soutenu, le rythme du film permet d'oublier le sort cavalier infligé, pour une fois, au fantastique d'ordinaire sacro-sain dans les films du duo. Le plaisir de retrouver Bud et Lou égaux à eux-mêmes compense largement ce défaut. **Abbott and Costello meet the Mummy** sera le chant du cygne du duo, et leur dernier film pour la Universal. Une unique apparition ultérieure pour United Artists, **Dance with me, Henry** en 1956, sera un échec malgré l'assistance de leur favori, Charles T. Barton.

Bud et Lou, sans jamais tomber dans l'oubli aux U.S.A., grâce à la rediffusion perpétuelle de leurs films et de leur série de télévision disparaitront peu à peu cependant de la mémoire des autres nations. Particulièrement en France, où leurs qualités ne furent jamais reconnues. Mais gageons que le temps, impitoyable pour tant de valeurs consacrées, saura se montrer clément pour l'œuvre des « deux Nigauds ». Et que Bud et Lou, amuseurs sans prétention, survivront aisément dans la mémoire des plus exigeants spectateurs, grâce à la qualité de la plupart de leurs films. Ils ont droit, de toute façon, à la gratitude de ceux qui, comme l'auteur de ces lignes, leur doivent la découverte du cinéma fantastique et de ses sortilèges.

J.-C. I



« Deux Nigauds et la Momie ».

FILMOGRAPHIE

Abréviations : **R.** = Réalisateur. **Sc.** = Scénariste. **D.** = Distribution. **M.** = Musique. **ES.** = Effets spéciaux. **Pr.** = Producteur. **DA.** = Directeur artistique. **Dc.** = Décors. **Maq.** = Maquillage. Le titre original est suivi du titre français s'il y a lieu, de la firme productrice et de la durée.

One Night in the Tropics
1940. *Universal. 82'.* **R.** *: Edward A. Sutherland.* **D.** *: Allan Jones, Robert Cummings, Nancy Kelly, Mary Boland, Shemp Howard.*

Buck Privates
(Deux Nigauds Soldats)
1941. *Universal. 82'.* **R.** *: Arthur Lubin.* **D.** *: les Andrews Sisters, Lee Bowman, Alan Curtis, Jane Frazee.*

In the Navy
(Deux Nigauds Marins)
1941. *Universal. 82'.* **R.** *: Arthur Lubin.* **D.** *: Dick Powell, Claire Dodd, les Andrew Sisters, Dick Foran, Shemp Howard.*

Hold that Ghost
(Fantômes en Vadrouille)
1941. *Universal. 86'.* **Sc.** *: Robert Lees, Frederic I. Rinaldo, John Grant.* **R.** *: Arthur Lubin.* **Pr.** *: Alex Gottlieb.* **O.** *: Elwood Bredell, Joseph Valentine.* **DA.** *: Jack Otterson.* **M.** *: Hans J. Salter.* **D.** *: Bud Abbott (Chuck Murray), Lou Costello (Ferdinand Jones), Richard Carlson, Evelyn Ankers, Joan Davis, Les Andrew Sisters, Mischa Auer, Nestor Paiva, Milton Parsons, Don Terry, Edward Pawley, Paul Fix.*

Ride'em Cowboy
(Deux Nigauds Cowboys)
1941. *Universal. 82'.* **R.** *: Arthur Lubin.* **D.** *: Anne Gwynne, Samuel S. Hinds, Dick Foran, Ella Fitzgerald, Morris Ankrum.*

Keep'em Flying
(Deux Nigauds Aviateurs)
Universal. 86'. **R.** *: Arthur Lubin.* **D.** *: Martha Raye, Carol Bruce, William Gargan, Dick Foran, Doris Lloyd, Emil Van Horn.*

Rio Rita
(Rio Rita)
1942. *M.G.M. 91'.* **R.** *: S. Sylvain Simon.* **D.** *: Kathryn Grayson, John Carroll, Patricia Dane, Tom Conway.*

Pardon my Sarong
(Deux Nigauds dans une Ile)
1942. *Universal. 93'.* **R.** *: Erle C. Kenton.* **D.** *: Virginia Bruce, Robert Paige, Lionel Atwill, Leif Erickson, Sig Arno.*

Who Done It?
(Deux Nigauds détectives)
1942. *Universal. 77'.* **R.** *: Erle C. Kenton.* **D.** *: William Gargan, Louise Allbritton, Patric Knowles, William Bendix, Milton Parsons.*

Il Ain't Hay
(Deux Nigauds dans le foin)
1943. *Universal. 79'.* **R.** *: Erle C. Kenton.* **D.** *: Grace Mc Donald, Eugène Pallette, Cecil Kellaway, Patsy O'Connor, Shemp Howard.*

Hit the Ice
(Deux Nigauds dans la neige)
1943. *Universal. 81'.* **R.** *: Charles Lamont.* **D.** *: Patric Knowles, Ginny Simms, Elyse Knox, Joseph Sawyern, Minerva Urecal, Eddie Parker.*

In Society
(Hommes du Monde)
1944. *Universal. 75'.* **R.** *: Jean Yarbrough.* **D.** *: Marion Hutton, Kirby Grant, Ann Gillis, Arthur Treacher, Ian Wolfe.*

Lost in a Harem
(Aventures au Harem)
1944. *M.G.M. 89'.* **R.** *: Charles Riesner.* **D.** *: Marilyn Maxwell, John Conte, Douglas Dumbrille, Jimmy Dorsey, Milton Parsons.*

Here come the Co-Eds
(Deux Nigauds au Collège)
1945. *Universal. 88'.* **R.** *: Jean Yarbrough.* **D.** *: Peggy Ryan, Martha O'Driscoll, June Vincent, Lon Chaney (Jr.), Donald Cook, Richard Lane.*

The Naughty Nineties
1945. *Universal. 76'.* **R.** *: Jean Yarbrough.* **D.** *: Alan Curtis, Rita Johnson, Lois Collier, Henry Travers, Joe Sawyer, Joe Kirk.*

Abbot and Costello in Hollywood
(Abbot et Costello à Hollywood)
1945. *M.G.M. 84'.* **R.** *: S. Sylvain Simon.* **D.** *: Frances Rafferty, Robert Stanton, Jean Porter, Warner Anderson, Lucille Ball, Preston Foster, Dean Stockwell.*

Little Giant
(Deux Nigauds Vendeurs)
1946. *Universal. 91'.* **R.** *: William A. Seiter.* **D.** *: Brenda Joyce, Jacqueline de Wit, Elena Verdugo, George Cleveland, Mary Gordon.*

The Time of Their Lives
(Deux Nigauds dans le Manoir Hanté)
1946. *Universal. 82'.* **Sc.** *: Val Burton, Walter De Leon, Bradford Ropes.* **R.** *: Charles T. Barton.* **Pr.** *: Val Burton.* **O.** *: Charles Van Enger.* **Es.** *: David S. Horsley, Jerome Ash.* **Maq.** *: Jack P. Pierce.* **DA.** *: John B. Goodman, Richard H. Riedel.* **M.** *: Milton Rosen.* **D.** *: Budd Abott (Cuthbert/le Dr. Greenway), Lou Costello (Horatio Prim), Marjorie Reynolds, Binnie Barnes, John Shelton, Jess Barker, Gale Sondergaard, Robert Narrat, Donald Mac Bride, Anne Gillis, Lynne Baggett, William Hall, Rex Lease, Selmer Jackson, Vernon Downing, John Crawford.*

Buck Privates Come Home
(Deux Nigauds Démobilisés)
1947. *Universal. 77'.* **R.** *: Charles T. Barton.* **D.** *: Tom Brown, Joan Fulton, Nat Pendleton, Beverly Simmons, Don Porter, Joe Kirk, Rex Lease.*

The Wistful Widow of Wagon Gap
(Deux Nigauds et leur Veuve)
1947. *Universal. 78'.* **R.** *: Charles T. Barton.* **D.** *: Marjorie Main, Audrey Young, George Cleveland, Olin Howlin, Rex Lease, William Ching, Glenn Strange, Murray Leonard.*

The Noose Hangs High
(36 Heures à vivre)

1948. *Eagle-Lion. 77'*. **R.** : *Charles T. Barton*. **D.** : *Joseph Calleia, Leon Errol, Mike Mazurki, Cathy Downs, Jose Kirk.*

Abbott and Costello Meet Frankenstein
(Deux Nigauds contre Frankenstein)

1948. *Universal. 92'*. **Sc.** : *Robert Lees, Frederic I. Rinaldo, John Grant*. **R.** : *Charles T. Barton*. **Pr.** : *Robert Arthur*. **O.** : *Charles Van Enger*. **ES.** : *David S. Horsley, Jerome H. Ash*. **Maq.** : *Bud Westmore, assisté par Jack Kevan et Emil Levine*. **DA.** : *Bernard Herzbrun, Hilyard Brown*. **M.** : *Frank Skinner*. **Dc.** : *Russell A. Gausman, Oliver Emert*. **D.** : *Bud Abbott (Chic Young), Lou Costello (Wilbur Grey), Lon Chaney (Jr) (Larry Talbot, l'Homme-Loup), Bela Lugosi (Comte Dracula/Dr. Lejos), Gleen Strange (Le Monstre), Jane Randolph, Charles Bradstreet, Lenore Aubert, Frank Ferguson, Vincent Price (l'Homme Invisible).*

Mexican Hayride
(Deux Nigauds Toréadors)

1948. *Universal. 77'*. **R.** : *Charles T. Barton*. **D.** : *Virginia Grey, Luba Malina, John Hubbard, Joe Kirk, Pedro de Cordoba, Tom Powers.*

Abbott and Costello
Meet the Killer, Boris Karloff
(Deux Nigauds chez les Tueurs)

1949. *Universal. 94'*. **Sc.** : *Hugh Wedlock Jr., Howard Snyder, John Grant*. **R.** : *Charles T. Barton*. **Pr.** : *Robert Arthur*. **O.** : *Charles Van Enger*. **ES.** : *David S. Horsley*. **Maq.** : *Bud Westmore*. **DA.** : *Bernard Herzbrun, Richard H. Riedel*. **M.** : *Milton Schwarzwald*. **Dc.** : *Russell A. Gausman, Oliver Emert*. **D.** : *Bud Abbott (Casey Edwards), Lou Costello (Freddie Phillips), Boris Karloff, Alan Mowbray, Roland Winters, Lenore Aubert, Gar Moore, Donna Martell, James Flavin, Nicholas Joy, Mikel Conrad, Morgan Farley, Victoria Horne, Percy Helton.*

Africa Screams
(Abbott et Costello en Afrique)

1950. *Huntington Hartford Prod. 79'*. **R.** : *Charles T. Barton*. **D.** : *Bud Abbott (Buzz Johnson), Lou Costello (Stanley Livingston), Frank Buck, Clyde Beatty, Hillary Brooke, Shemp Howard, Buddy Baer.*

Abbott and Costello
in the Foreign Legion

1950. *Universal. 79'*. **R.** : *Charles Lamont*. **D.** : *Patricia Medina, Walter Slezak, Douglass Dumbrille, Leon Belasco, Tor Johnson, Chuck Hamilton.*

Abbott and Costello
Meet the Invisible Man
(Deux Nigauds et l'Homme Invisible)

1950. *Universal. 82'*. **Sc.** : *Robert Lees, Frederic I. Rinaldo, John Grant, d'après une histoire de Hugh Wedlock Jr. et Howard Snyder*. **R.** : *Charles Lamont*. **Pr.** : *Howard Christie*. **O.** : *George Robinson*. **ES.** : *David S. Horsley*. **Maq.** : *Bud Westmore*. **DA.** : *Bernard Herzbrun, Richard H. Riedel*. **M.** : *Joseph Gershenson*. **D.** : *Bud Abbot (Bud Alexander), Lou Costello (Lou Francis), Nancy Guild, Adele Jergens, Sheldon Leonard, William Frawlxey, Gavin Muir, Arthur Franz, Sam Balter, Paul Maxey, Sam Balter, Sid Saylor.*

Comin'Round the Mountain
(Deux Nigauds chez les Barbus)

1951. *Universal. 77'*. **R.** : *Charles Lamont*. **D.** : *Dorothy Shay, Kirby Grant, Margaret Hamilton, Joe Sawyer, Glenn Strange, Shaye Cogan, Joe Kirk.*

Jack and the Beanstalk
(La Poule aux Œufs d'Or)

1952. *Exclusive Prod./Warner-Bros. 78'. Super Cine Color & Sepia*. **Sc.** : *Nat Curtis, d'après une histoire de Pat Costello*. **R.** : *Jean Yarbrough*. **Pr.** : *Alex Gottlieb*. **O.** : *George Robinson*. **ES.** : *Carl Lee*. **Maq.** : *Abe Haberman*. **DA.** : *Mc Clure Capps*. **M.** : *Heinz Roemheld*. **Dc.** : *Fred Mc Lean*. **D.** : *Bud Abbott (Dinklepuss), Lou Costello (Jack), Buddy Baer (le Géant), Dorothy Ford, Shaye Cogan, James Alexander, Barbara Brown, William Farnum, David Stollery, Joe Kirk, Johnny Conrad et ses danseurs, et « Patrick, la Harpe ».*

Abbott and Costello
Meet Captain Kidd

1952. *Warner Bros. 70'. Couleurs*. **R.** : *Charles Lamont*. **D.** : *Bud Abbott (Rocky Stonebridge), Lou Costello (Oliver « Puddin'Head » Johnson), Charles Laughton (le Capitaine Kidd), Hillary Brooke, Fran Warren, Bill Shirley, Leif Erickson, Rex Lease, Sid Saylor.*

Lost in Alaska
(Deux Nigauds en Alaska)

1952. *Universal. 76'*. **R.** : *Jean Yarbrough*. **D.** : *Mitzi Green, Tom Ewell, Bruce Cabot, Jack Ingram, Rex Lease, Joe Kirk, Minerva Urecal.*

Abbott and Costello go to Mars
(Deux Nigauds chez Vénus)

1953. *Universal. 77'*. **Sc.** : *D.D. Beauchamp, John Grant, d'après une histoire de D.D. Beauchamp, Howard Christie*. **R.** : *Charles Lamont*. **Pr.** : *Howard Christie*. **O.** : *Clifford Stine*. **ES.** : *David S. Horsley*. **Maq.** : *Bud Westmore*. **DA.** : *Alexander Golitzen, Robert Boyle*. **M.** : *Joseph Gershenson*. **D.** : *Bud Abbott (Lester), Lou Costello (Orville), Mari Blanchard, Robert Paige, Horace Mac Mahon, Jack Kruschen, Martha Hyer, Jack Tesler, Hal Forrest, Joe Kirk, Anita Ekberg, Sid Taylor, Rex Lease, Tim Graham.*

Abbott and Costello
meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde
(Deux Nigauds contre le Dr. Jekyll et Mr. Hyde)

1954. *Universal. 76'*. **Sc.** : *Lee Loeb, John Grant, d'après une histoire de Sidney Fields, Grant Garrett*. **R.** : *Charles Lamont*. **Pr.** : *Howard Christie*. **O.** : *George Robinson*. **ES.** : *David S. Horsley*. **Maq.** : *Bud Westmore, assisté par Jack Kevan*. **DA.** : *Bernard Herzbrun, Eric Orborn*. **M.** : *Joseph Gershenson*. **Dc.** : *Russell A. Gausman, J. Austin*. **D.** : *Bud Abbott (P.C. Slim), Lou Costello (P.C. Tubby), Boris Karloff (Dr. Henry Jekyll/Edward Hyde), Craig Stevens, Helen Westcott, Reginald Denny, John Dierkes, Carmen de Lavallade, Harry Cording, John Rogers, Clyde Cook, Hilda Plowright.*

Abbott and Costello
meet the Keystone Cops

1955. *Universal. 79'*. **R.** : *Charles Lamont*. **D.** : *Fred Clark, Lynn Bari, Maxie Rosenbloom, Frank Wilcox, Mack Sennett, Donald Kerr, Marjorie Bennett.*

Abbott and Costello Meet the Mummy (Deux Nigauds et la Momie)

1955. *Universal. 79'.* **Sc.** *: John Grant, d'après une histoire de Lee Loeb.* **R.** *: Charles Lamont.* **Pr.** *: Howard Christie.* **O.** *: George Robinson.* **ES.** *: Clifford Stine.* **Maq.** *: Bud Westmore.* **DA.** *: Alexander Golitzen, Bill Newberry.* **M.** *: Joseph Gershenson.* **Dc.** *: Russell A. Gausman, Jim Walters.* **D.** *: Bud Abbott (Bud/Peter Patterson), Lou Costello (Lou/Freddie Franklin), Marie Windsor, Michael Ansara, Dan Seymour, Kurt Katch, Ricjard Karlan, Richard Deacon, Mel Welles, Carole Costello, Eddie Parker (Klaris, la momie).*

Dance with me, Henry!

1956. *United Artists. 79'.* **R.** *: Charles T. Barton.* **D.** *: Gigi Perreau, Rusty Hamer, Mary Wickes, Ted De Corsia, Ron Hargrave, John Cliff, Rod Williams.*

Abbott et Costello apparurent également dans les courts-métrages suivants :

1941. **Picture People** - *R.K.O.* **Screen Snapshots** — *Columbia.* **Meet the People** — *Republic.*
1952. **News of the Day** — *M.G.M.*
1954. **Hollywood Grows Up** — *Columbia.*

Des extraits de leurs films furent repris dans :

1964. **The Big Parade of Comedy** — *M.G.M. de Robert Youngson.*
1965. **The World of Abbott and Costello** — *Universal. Produit par Max J. Rosenberg et Milton Subotsky.*
1976. **That's Entertainment, part 2 — (Hollywood, Hollywood)** — *M.G.M. Produit par Saul Chaplin et Daniel Melnick.*

Lou Costello seul :

1959. *(dist. : 61)* **The Thirty Foot Bride of Candy Rock.** *Columbia. 75'.* **Sc.** *: Rowland Barber, Arthur Ross, d'après une histoire de Lawrence L. Goldman.* **R.** *: Sidney Miller.* **Pr.** *: Lewis J. Rachmil.* **O.** *: Frank G. Caroson.* **ES.** *: J. Rabin, J. Block, Louis De Wilt.* **Maq.** *: Clay Campbell.* **M.** *: Raoul Kraushaar.* **D.** *: Lou Costello (Artie Pinsetter) Dorothy Provine, Gale Gordon, Jimmy Conlin, Charles Lane, Robert Burton, Will Wright, Lenny Kent, Ruth Perrott, Peter Leeds, Russel Trent.*



Le Fantas

De Prince Vaillant à Merlin l'Enchanteur, la légendaire épopée des Chevaliers de la Table Ronde, vue par le cinéma et par la bande dessinée.



Prince Vaillant (Robert Wagner, à gauche) accuse sir Brack (James Mason, à droite) de félonie, au grand étonnement de sir Gauvain (Sterling Hayden) tandis que le roi Arthur (Brian Aherne) s'interpose pour interroger les deux adversaires. (« Prince Vaillant ».)


tique chez
Les Chevaliers de la Table Ronde
par Pierre Gires

1. Prince de Thulé et Roi de la Bande Dessinée

Nulle Bande Dessinée n'a été composée avec autant de minutie, de talent, et de souci de la vérité historique, que l'incomparable « Prince Vaillant », chef d'œuvre de Hal Foster, l'un des rares auteurs complets ayant élevé les « comics » au rang de Huitième Art, le seul qui l'ait égalé étant Alex Raymond avec l'odyssée de Flash Gordon sur la planète Mongo. On sait en effet avec quel soin Foster s'est documenté pour que son travail soit marqué du sceau du réalisme le plus strict : costumes, armes, villes, châteaux — intérieurs et extérieurs — paysages même, il a tout reproduit avec l'exactitude de l'historien. Mais ce qui est encore plus louable, à nos yeux, c'est que Foster est un « réalisateur » au sens purement cinématographique du terme, ayant composé ses images fixes comme d'autres composent leurs images animées, avec angles de vision variables, plans divers des « acteurs » dessinés, découpages des péripéties en séquences, etc.

Le cinéphile averti ne s'y trompe pas, et dans la geste de Vaillant, revit les grandes heures du film médiéval : telle image de combat évoque **Alexandre Newsky**, telle autre **Henry V**, telle autre encore **Falstaff** ou diverses productions mettant en scène des hommes bardés d'armures chevauchant des coursiers solidement caparaçonnés. Or, bien que ce ne soit pas sous cet aspect que ses admirateurs l'aient considéré, « Prince Vaillant », monument (le mot n'est pas trop fort) de la Bande Dessinée, est placé sous le signe du Fantastique avant d'être un splendide recueil d'aventures. Comme nous allons le voir, variés et multiples sont ses éléments fantastiques, celui qui domine étant la magie et sa méchante sœur jumelle la sorcellerie.

Dès la dixième planche, en effet, nous pénétrons de plain-pied dans le surnaturel, par la rencontre de Prince Vaillant avec la sorcière Horrit qui lui prédit une existence mouvementée, fertile en malheurs divers : par ce point de départ, c'est toute l'odyssée de Vaillant qui se trouve sous l'aile du Fantastique. Quels que soient ses efforts pour dévier le cours de son Destin, il n'y pourra rien changer, pas plus que Macbeth n'a pu empêcher « la forêt de marcher vers lui »! Et la prophétie de l'horrible vieillarde commencera rapidement son inexorable matérialisation. Vaillant connaîtra, adolescent, les deux plus grands chagrins qui puissent frapper un être humain : d'abord le décès prématuré de sa mère encore très jeune; puis la disparition tragique de la gente Ilène, son premier et seul grand amour, qu'il recherchera inconsciemment à travers d'autres blondes beautés, comme la mystérieuse Aléta, Reine des Iles de la Brume. A diverses reprises, au cours des années, Vaillant retournera auprès de la vieille Horrit, dont il a pu vérifier, hélas! les pouvoirs divinatoires, mais toujours la sorcière lui prédira de nouveaux malheurs. Malgré ses triomphes contre les Vikings, les Finnois, les Huns, les Pictes et autres envahisseurs, Vaillant errera vainement à la recherche de la quiétude de l'âme, en une interminable quête du Bonheur.

Mais la sorcière Horrit n'est pas la seule dispensatrice de talents supra-naturels : un autre personnage, moins important pour le déroulement du récit, mais beaucoup plus connu, figure dans la saga de Hal Foster : Merlin l'Enchanteur, moins farfelu que chez Disney et plus conforme à sa réputation. Il sera, lui, du bon côté, c'est-à-dire qu'il utilisera ses dons de magicien pour secourir Vaillant, notamment en l'aidant à délivrer sire Gauvain, captif de la belle mais redoutable fée Morgane (planches 56 à 64). C'est en peuplant ses nuits de cauchemars ininterrompus que Merlin obligera Morgane à libérer Gauvain (il n'y a que la magie pour combattre la magie : Walt Disney nous l'a aussi prouvé!). Plus tard (pl. 317) Prince Vaillant consultera Merlin pour échapper à la malédiction de Horrit.

Merlin fait partie des personnages des Récits de la Table Ronde, contes plus légendaires qu'historiques, aussi merveilleux que ceux des Mille et Une Nuits, dont « Prince Vaillant » est une sorte de prolongement en forme de roman-fleuve pictural. Tous les héros de ces récits, dont les noms évoquent tant d'exploits extraordinaires, de Lancelot à Tristan, de Perceval à Gauvain, sont au rendez-vous pour notre plus grand plaisir, auréolés d'un parfum d'irréel, tant leur existence est fabuleuse. Mais tous s'effacent derrière Prince Vaillant, héros omniprésent qui vit à lui seul autant d'aventures qu'eux tous réunis.

Autre magicien : Belsatan, fabricant de rêves auquel Vaillant s'adresse pour s'assurer de la réalité de l'existence d'Aléta, Belsatan qui essaye de se débarrasser d'une épouse bavarde mais se rend compte après son départ qu'il ne peut vivre sans elle, Belsatan, personnage truculent et grotesque des planches 239 à 244, rare parenthèse humoristique de toute l'œuvre.

Un autre élément fantastique de « Prince Vaillant » est la présence d'animaux énormes, et surtout, au début, de véritables monstres préhistoriques (désignés comme tels) : le



Prince Vaillant est sacré Chevalier de la Table Ronde par le Roi Arthur.

La Fée Morgane.



Le Combat du Crocodile géant.



lézard géant vaguement dinosaurien (pl. 4 et 5) la tortue géante (pl. 8) et enfin le dragon (pl. 17 et 18), crocodile démesuré dans la gueule duquel s'engloutit le malheureux cheval de sire Negarth. Nous savons certes qu'à cette lointaine époque (Ve siècle), les humains croyaient aux dragons et autres monstres fabuleux, mais nous savons aussi qu'ils n'existaient pas plus qu'aujourd'hui (quoique l'incertitude demeure toujours en ce qui concerne le mystérieux occupant du Loch Ness).

C'est pourquoi l'on peut s'étonner de cet aspect « monde perdu » par lequel démarre cette saga moyenageuse. Hal Foster a-t-il rapidement regretté ce début « préhistorique »? On est en droit de le penser car il cesse brusquement après la séquence du dragon. Vaillant retournera périodiquement par la suite dans les marais de son enfance sans plus jamais rencontrer de monstres antédiluviens. Cependant, d'autres animaux géants croiseront sa route, mais ce seront surtout des monstres marins comme la pieuvre (pl. 220 et 221) ou le kraken (pl. 340).

Il faut aussi mentionner l'épisode hélas trop bref de la jungle africaine (pl. 257 à 263) où Vaillant se trouve face à face avec un éléphant dont la taille, par rapport aux personnages humains, semble dépasser six mètres, soit près du double de la réalité. On suppose que Foster a voulu traduire la terreur des hommes rencontrant pour la première fois le plus volumineux des animaux en le faisant paraître plus énorme qu'il ne l'est réellement... à moins qu'il ait tout simplement des idées bien arrêtées sur la dégénérescence des espèces animales contemporaines, théorie fort défendable!

Magie et animaux géants ne sont pas les seuls ingrédients fantastiques de « Prince Vaillant »; tout au long de son existence nomade « pleine de bruit et de fureur » maints événements ou personnages extraordinaires jalonneront ou croiseront sa route. Et tout d'abord, c'est Vaillant lui-même qui se déguise en monstre volant (pl. 46 à 48) pour faire mourir de peur l'ogre qui s'est emparé du château des parents d'Ilène.

Un épisode étonnant est celui de la Caverne du Temps (pl. 115 et 116) où Vaillant est métamorphosé en vieillard sénile pour avoir osé défier celui qui triomphe finalement de tout ce qui vit sur cette Terre. Plus loin (pl. 280 à 285) nous avons droit au condensé d'un véritable film d'horreur avec l'épisode, situé en Bretagne, de la Malédiction de la Tour Noire, où rôde une jeune folle (un vampire, dit le texte) qui périt transformée en torche humaine dans un final hallucinant. Autre élément fantastique à notre avis : Flamberge, l'épée de Vaillant rendant pratiquement invincible celui qui la manie au Service du Bien, rejoignant dans la légende l'Excalibur du Roy Arthur et la Durandal du preux Roland. Ce n'est pas extrapoler que d'en émettre l'opinion : on peut fort bien supposer que l'arme de Vaillant est dotée d'un potentiel supra-naturel d'efficacité, si l'on considère le nombre impressionnant de victimes qu'elle inscrit à son palmarès. L'épouvante de la vieille Horrit à la vue de cette arme (pl. 92) est très significative et confirme notre théorie.

Le Septième Art ne pouvait pas ignorer le personnage de Prince Vaillant. Dans les années 30, maints héros de comics ont connu les honneurs de l'adaptation cinématographique : Ace Drummond, Flash Gordon, Jungle Jim, Buck Rogers, Secret Agent X-9, Mandrake, Red Barry, Tim Tyler, Dick Tracy, The Lone Ranger... suivis dans les années 40 par Batman, Brick Bradford, Superman, Bruce Gentry, Don Winslow, The Phantom, Red Ryder, etc.

La plupart devinrent des héros de serials. Prince Vaillant, lui, dut attendre l'avènement du Cinémascope pour dérouler ses fastes multiples et que se métamorphosent en images mouvantes les dessins « à grande mise en scène » de Hal Foster. On peut regretter que l'excellente adaptation de **Prince Vaillant** par Dudley Nichols en 1954 ait totalement négligé les éléments fantastiques de la Bande Dessinée. Ayant habilement condensé dans le temps et dans l'espace les longues aventures de ce globe-trotter médiéval qu'est le héros de Hal Foster, Nichols a truffé son script de péripéties directement empruntées aux planches dessinées bien connues (dont un choix sélectif accompagne le générique du film). La réalisation de Henry Hathaway ne manque ni de vigueur, ni de pittoresque, l'action culminant dans l'attaque du château viking, mouvementée à souhait avec les assaillants transformés en torches humaines, cependant que le duel final entre Vaillant et le félon sir Brack sous les yeux du Roy Arthur est des plus enthousiasmants.

Extérieurs magnifiques et châteaux photogéniques se succèdent à chaque séquence, attrait visuel valorisé par la couleur et le Scope. Robert Wagner, sans être un Prince Vaillant idéal, ne démérite pas, comparé à son redoutable modèle dessiné, et James Mason, en chevalier félon, excelle comme de coutume. Stirling Hayden est un Gauvain inattendu, un peu trop massif pas assez raffiné, mais Brian Aherne, noble et majestueux, campe un solennel Roy Arthur. Le géant Primo Carnera est un Sligon convaincant dans sa bestialité, tandis que le jovial et tonitruant Victor Mac Laglen joue Boltar le Viking fidèle au Roy Agnar, père de Vaillant, qu'interprête Donald Crisp avec sa gravité naturelle. L'élément féminin a la grâce et la mièvrerie appropriées, sans trop participer à l'action, sinon pour créer un amusant quiproquo entre Vaillant et Gauvain (mais sans aucun rapport avec Foster); il est assuré par les charmantes Janet Leigh et Debra Paget.

2. *Fantastique et Merveilleux littéraire : le cycle Arthurien.*

Nous l'avons dit plus haut : « Prince Vaillant » est le descendant dessiné des fabuleux contes mettant en scène le roi Arthur et ses contemporains, connus sous l'appellation de « Récits de la Table Ronde » ou « Cycle Arthurien ». Que sont-ils au juste? Le cycle arthurien est un ensemble de textes, en prose ou en vers, romans ou poésies, écrits en Europe à partir du IXᵉ siècle, qui présentèrent une Histoire de la Grande-Bretagne médiévale plus légendaire qu'authentique, et mirent en scène un certain roi Arthur (ou Artus), entouré d'une cour de preux chevaliers, sans oublier un docte magicien (Merlin), des fées bienfaisantes ou malfaisantes (Viviane, Morgane...) dans des aventures héroïques, galantes ou sanglantes, baignant fréquemment dans le Fantastique le plus délirant.

Mais le roi Arthur a-t-il réellement existé ou bien n'est-il que la synthèse — ou l'archétype — de plusieurs seigneurs guerriers de l'époque? Comment distinguer, pour un âge aussi lointain, la réalité parmi tant de légendes? De grands historiens s'y emploient depuis longtemps, et récemment des archéologues britanniques ont mis à jour des vestiges du VIᵉ siècle (objets en bronze, armes, outils, poteries) à l'intérieur d'un site fortifié près de l'abbaye de Glastonbury, dans le Somerset, où selon la légende serait enterré le roi Arthur.

D'après sir Mortimer Wheeler, éminent archéologue, Arthur aurait vécu près de là, à South Cadbury, et sa ville de Camelot se serait dressée sur les collines environnantes, opinion corroborée par le Professeur Alcock, de l'Université du Pays de Galles, qui fit ces intéressantes découvertes, sous l'égide de la « Camelot Research Committee », association d'historiens se consacrant exclusivement à l'étude de la vie du roi Arthur. Le dit Arthur aurait été un guerrier de l'Ouest de l'Angleterre, d'origine romaine, vainqueur de multiples batailles contre les envahisseurs saxons pirates, et mort au combat en 507 (cette date est pourtant incompatible avec certains Récits de la Table Ronde, comme nous allons le constater, ceux-ci situant postérieurement plusieurs épisodes de l'existence d'Arthur).

Le thème central des romans de la Table Ronde est la quête du Saint Grâal, coupe d'émeraude dans laquelle Joseph d'Arimathie recueillit le sang du Christ crucifié, dont la possession assure une éternelle protection divine, ou l'invincibilité, ou bien une fabuleuse richesse, selon les versions et les auteurs. Mais autour de ce « scénario de base », furent élaborées des aventures étonnantes vécues par des personnages dont on ne retrouve l'équivalent en nulle autre époque. Le cadre de l'action en est la Bretagne d'alors, qui comprenait les Cornouailles, l'Irlande, le Pays de Galles et notre actuelle Bretagne.

Parmi les principaux récits en vers, ceux de Geoffroy de Monmouth, évêque gallois, écrits en 1135, content la naissance illégitime d'Arthur, comment il devint Roi des Pictes (les futurs Écossais), comment l'un de ses neveux, le félon sir Modred, kidnappa la Reine Guenièvre et usurpa la couronne, et comment Arthur le tua en combat singulier en 542.

Un poète normand, Wace (1110-1175), dans « Le Roman de Brut » (1155) — traduction en octosyllabes de l'« Historia Regium Britanniae » de Monmouth — relata la naissance de la Table Ronde, instituée par Arthur pour créer un lien entre ses chevaliers trop souvent opposés en des querelles sanglantes.

Chrétien de Troyes, poète français (1135-1190) composa vers 1170-1180 cinq romans bretons, dont un « Lancelot » et un « Perceval » (d'où Richard Wagner devait tirer en 1882 son « Parsifal »); dans le premier, il conte l'amour coupable de Lancelot et de Guenièvre, dans le second la quête du Saint-Grâal, le tout saupoudré de combats homériques contre des fauves, des monstres et des géants. Wolfram von Eschenbach (1170-1220) s'inspira de Chrétien de Troyes pour sa version de la quête du Grâal dans son « Parsifal ».

Au XVIᵉ siècle, vinrent ensuite les œuvres en prose de Thomas Mallory reprenant les même thèmes : « La mort d'Arthur », « L'histoire de Merlin », « Lancelot », « Tristan et Iseult »... Plus près de nous, cette épopée devait inspirer Thomas S. Eliot (« The waste land ») et T.H. White (« The sword in the stone »).

Mais revenons à Chrétien de Troyes. Trois de ses œuvres mettent en évidence un important personnage : sire Gauvain, neveu d'Arthur, modèle du Chevalier courtois, mondain, raffiné (auquel « Prince Vaillant » rend un juste hommage en lui donnant un rôle de premier plan) : « Le chevalier au lion », où l'on découvre une fontaine miraculeuse et un anneau qui rend invisible; « Le chevalier à la charrette », où il aide Lancelot à délivrer la Reine Guenièvre, affrontant notamment les enchantements du Pont de l'Épée; et « Perceval », où il participe à la recherche du Grâal. Sa fin est très controversée. Dans une version française de « La mort d'Arthur », Gauvain provoque Lancelot qui a trahi son Roi, et périt dans le combat qui s'ensuit, alors que

chez Thomas Mallory, c'est Modred le félon qui tue Gauvain (on le constate, le cinématographe n'a pas inventé l'art de donner plusieurs apparences à un même événement historique). Fils présumé de la fée Morgane, Gauvain est aussi le protagoniste de « Sire Gauvain and the green knight », paru en 1360, où le chevalier vert du titre, décapité, ramasse sa tête coupée et la replace sur ses épaules avant de lancer un défi que Gauvain relèvera imprudemment.

Tristan, autre légendaire chevalier, pourfendeur de monstres (un géant, un dragon dont il tranche la langue venimeuse) est surtout célèbre pour avoir bu le breuvage magique qui le rendit amoureux fou d'Iseut, comme le contèrent Béroul (1150), Thomas (1180) Hans Sachs (vers 1560) ainsi que Mallory et même Gabriele d'Annunzio, sans oublier la version musicale composée par Richard Wagner en 1859. Type de la tragédie des amours impossibles, que Shakespeare et Corneille, plus tard, porteront à leur paroxysme, cette légende a traversé les siècles sans rien perdre de son charme magique.

Merlin, prophète, mage, alchimiste, « enchanteur », a eu lui aussi ses chantres : d'Henry Lovalich (« Merlin » — 1430), à Aragon (« Brocéliande » — 1942), en passant par Guillaume Apollinaire (« L'Enchanteur pourrissant » — 1909). Ce personnage fantastique, qui interprêtait les rêves et faisait des miracles, conseilla Arthur (c'est lui qui lui aurait suggéré de créer la Table Ronde), ce qui ne lui évita pas un curieux destin puisqu'il finit ses jours captifs de la fée Viviane dont il était amoureux et à laquelle il accepta de se livrer. Elle l'emprisonna dans la forêt bretonne de Brocéliande et le rendit invisible. Triste conclusion pour une existence aussi extraordinaire! Notons que Viviane, autre personnage fantastique, n'est autre que la « Dame du Lac » qui éleva Lancelot et que Walter Scott devait glorifier en 1810 (« The Lady of the Lake »).



« L'Epée Enchantée ».

Parmi les textes divers se rapportant à notre sujet, citons encore : « Le roman de Tristan et Iseut » de Joseph Bedier (1900) moderne remake littéraire de la célèbre légende; « The great return » d'Arthur Machen (1915), sur la quête du Grâal : cet auteur était originaire de la région où se serait trouvé la cour d'Arthur, ce qui a dû l'inspirer car on ne côtoie pas un monde aussi fabuleux sans en être plus ou moins imprégné.

« A Connecticut Yankee in King Arthur's Court » est un roman célèbre de l'humoriste Mark Twain, écrit en 1889, qui projette en rêve un personnage contemporain dans le passé, le mettant aux prises avec un monde et une époque qui ne sont donc pas les siens, utilisant joyeusement l'anachronisme le plus savoureux. Citons aussi « Les Chevaliers de la Table Ronde », pièce de Jean Cocteau (1937), dont les œuvres ont souvent honoré le Merveilleux et le Surnaturel de très poétique manière.

3. Le Roi Arthur au XXe siècle ou : la Table Ronde à l'écran.



« L'Eternel Retour ».

Comme la plupart des personnages légendaires ou historiques, le Roi Arthur devait être à son tour sollicité par le Septième Art, mais jusqu'ici il ne le fut à notre avis que trop rarement. En effet, le monde coloré des Chevaliers de la Table Ronde n'a pas eu bien souvent les honneurs de l'écran, le sujet exigeant de l'ampleur, du panache, une reconstitution minutieuse, bref de gros budgets de production, et l'on se prend à rêver de ce qu'un Cecil B. De Mille ou un D.W. Griffith nous aurait donné s'il s'y était attelé au moins une fois.

Par deux fois principalement, un spectaculaire résultat fut atteint. Il s'agissait des deux versions d'un même drame : les amours interdites de Lancelot et de Guenièvre, illustrées d'abord en 1954 par Richard Thorpe dans **Knights ot the Round Table (Les Chevaliers de la Table Ronde)** avec un prestigieux trio d'acteurs (Robert Taylor — Ava Gardner — Mel Ferrer); puis en 1962 par Cornel Wilde dans **Lancelot and Guenièvre (Lancelot, chevalier de la Reine)** où Wilde incarnait Lancelot auprès de sa femme Jean Wallace et où Brian Aherne reprenait le rôle d'Arthur (déjà tenu dans **Prince Vaillant**) avec sa coutumière noblesse. L'œuvre de Wilde était plus sanglante que celle de Thorpe dans le réalisme des combats, nous montrant même Lancelot fendant littéralement en deux, d'un grand coup d'épée, l'un de ses ennemis, Guenièvre étant condamnée au bûcher pour sa trahison. Quant à la version de Richard Thorpe (au script inégal) elle se terminait par une séquence où Perceval (Gabriel Woolf), nimbé d'une lumière surnaturelle, entendait une voix lui annonçant sa mission sacrée, tandis qu'il avait la vision du ciboire divin sous le regard stupéfait de Lancelot (Robert Taylor) à qui il annonçait alors le destin fabuleux de son fils Galahad.

Quand au **« Lancelot du Lac »** de Robert Bresson, dont la sobriété confine à l'indigence, il n'a pu satisfaire, pensons-nous, que les partisans inconditionnels de ce cinéaste de l'austérité. Comment, en effet, adhérer à un tel film, où l'on ne voit presque toujours que les jambes des acteurs et les pattes des chevaux, comme si le caméraman n'était pas parvenu à régler son appareil! Après une vision pré-générique prometteuse (chevalier décapité d'un grand coup d'épée, flot de sang jaillissant de l'armure sans tête), nous n'avons droit qu'aux palabres monocordes d'acteurs d'occasion dont l'inexpressivité est désespérante; pour corser l'affaire et achever le spectateur médusé, Guenièvre ressemble à Sheila et le Roi Arthur s'est fait la tête du capitaine Haddock!!! Une même froideur se dégage du **« Tristan et Iseut »** de Yvan Lagrange (1972), dont les belles images ne suffisent point pour captiver et rompre la monotonie d'un esthétisme gratuit.

On peut préférer, à ce pâle produit, la modernisation du mythe par Jean Delannoy et Jean Cocteau dans le surestimé **Eternel Retour** dont le couple célèbre formé par Jean Marais et Madeleine Sologne fit pleurer les cœurs sensibles de l'année 1943 qui ne fut point avare de tristesses de toutes sortes. Quoique nous n'aimions pas les transpositions à l'époque contemporaine d'événements anciens, nous devons admettre que le drame réécrit par Cocteau, orfèvre en la matière, contient de réelles beautés annonçant les futurs chefs-d'œuvre du Maître que seront **La Belle et la Bête** et **Orphée**.

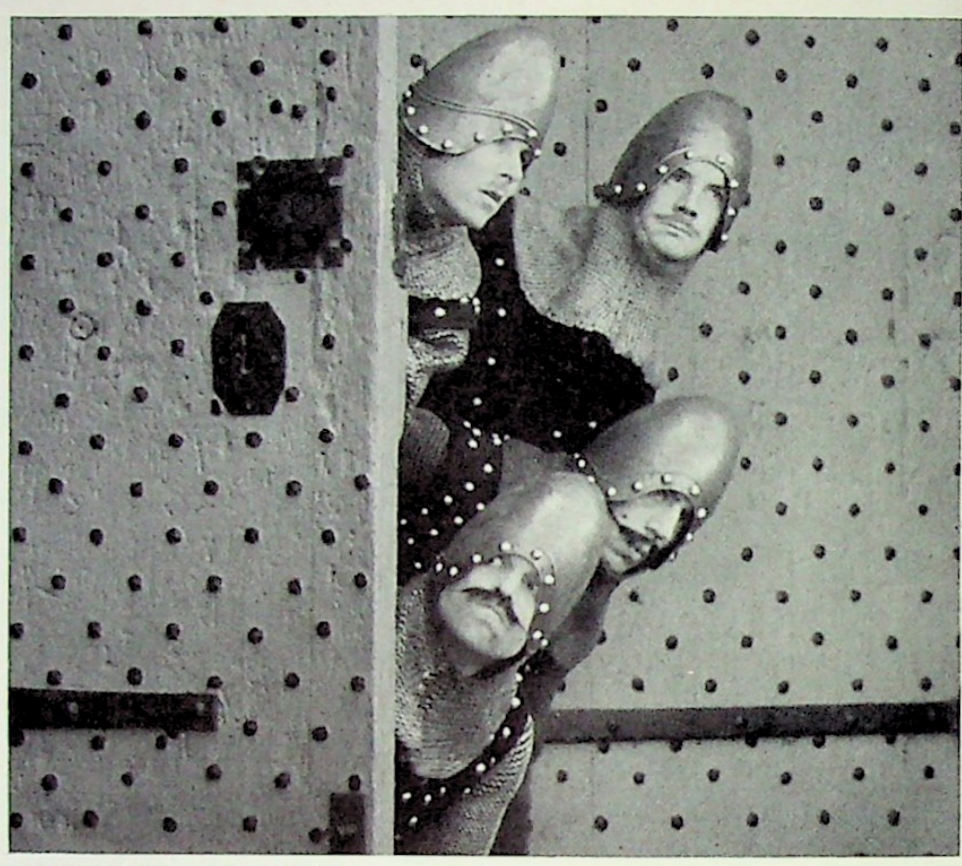
A l'exception du film de Cocteau précité, ce qui manque surtout aux productions dont nous venons de parler, c'est l'élément légendaire qui constitue la base essentielle des récits arthuriens. A ce titre, et sans appartenir au cycle que nous étudions ici, un film comme **The Magic Sword (L'épée enchantée** de Bert I. Gordon — 1962 —), pourrait servir de modèle; rien ne manque en effet pour faire de cette production l'archétype de l'épopée médiévale baignant dans le Merveilleux : vaillant chevalier affrontant géants, vampires et dragons pour secourir une jouvencelle en péril, contrées mystérieuses, châteaux sinistres, sorcellerie (Basil Rathbone est un majestueux Lodac, incarnation des forces maléfiques), bref, la panoplie complète! Qu'attendent les scénaristes pour continuer sur cette lancée et nous conter enfin les véritables (?) aventures de ces preux chevaliers, pleines de monstres et de sortilèges, mine d'or pas encore exploitée et pourtant si riche!

Quelques films sont cependant à signaler dans ce domaine et d'abord **Adventures of Sir Galahad**, de Spencer Benett (1949), seul serial- inédit en France, hélas! — consacré aux personnages de la Table Ronde. Curieusement, c'est ce serial, n'ayant d'autre prétention que de satisfaire les juvéniles amateurs de films de cape et d'épée, qui évoque le mieux le cycle arthurien auquel il se réfère intégralement, dont on peut presque affirmer qu'il en constitue la synthèse. On y voyait Sir Galahad (interprêté par l'ex-Superman George Reeves), à la recherche de l'épée Excalibur qui rend invincible celui qui la manie pour une noble cause. On retrouve le mystérieux chevalier noir qui complote contre son Roi et kidnappe même la Reine, obligeant Merlin, d'abord ennemi de Galahad, à se ranger à ses côtés, ainsi que la fée Morgane, sœur d'Arthur. Ensemble, ils triomphent, démasquant le traître (sir Modred), après moult combats, sortilèges et chevauchées tout au long des 15 épisodes.

Un **Parsifal** espagnol, en 1951, a donné la vedette au preux Perceval, recueilli et élevé par des loups, qui, paré de toutes les vertus, affronte le Jardin des Sept Pêchés Capitaux pour retrouver une lance sacrée perdue par les chevaliers du Grâal. Mais ce ne fut pas très convaincant, le noble héros étant plus souvent aux prises avec lui-même (il doute de lui et redoute de faillir à sa mission) qu'avec de terribles ennemis.

Quel intérêt trouver aussi à **Siege of the Saxons**, de Nathan Juran, qui met en scène la fille d'Arthur essayant de reconquérir son royaume? Ce pâle produit sacrifie à la mode stupide qui affuble de rejetons tous les personnages célèbres, historiques ou fictifs!

Adaptant un conte célèbre du cycle arthurien **Gauvain and the Green Knight (Gauvain et le Chevalier Vert** — 1972) joue franchement la carte du légendaire : au cours d'une fête donnée par le Roi Arthur, apparaît un mystérieux chevalier de vert vêtu qui lance un défi peu banal : il accepte de se laisser décapiter par qui l'osera. Gauvain, alors jeune écuyer, s'avance et, d'un coup d'épée, lui tranche la tête. Alors, sous les yeux horrifiés de l'assistance, le chevalier vert ramasse sa tête et la remet sur ses épaules, puis dit à Gauvain que, une année durant, s'il le rencontre, il pourra le provoquer en combat singulier, mais si à la fin de cette année, Gauvain ne l'a pas retrouvé, lui, Chevalier Vert, aura alors le droit de décapiter à son tour Gauvain. Nigel Green (dont ce devait être le dernier film) est un Chevalier Vert fort impressionnant, mais l'œuvre souffre hélas d'un manque total d'envergure dans sa réalisation, la pauvreté de la mise en scène et la médiocrité des autres comédiens empêchant d'adhérer totalement à l'ambiance fantastique voulue. On le regrette d'autant plus que la séquence initiale de la décapitation ne manquait pas de solennité ni d'imprévu. L'entreprise a visiblement dépassé Stephen Weeks, jeune réalisateur de 21 ans, qui y faisait ses premières armes.



« Monty Python, Sacré Grâal ».

4. Les Gaietés de la Table Ronde.

C'est surtout dans le domaine de l'humour et de la fantaisie que le fantastique a élu droit de cité dans l'univers filmé des Chevaliers de la Table Ronde. Ce furent tout d'abord les multiples versions (se reporter à notre filmographie) de l'adaptation de l'œuvre de Mark Twain : **Un Yankee du Connecticut à la cour du Roy Arthur** où, par l'artifice du rêve, l'un de nos contemporains, humble mécano américain, se retrouve chez Arthur, tout comme Fernandel chez François Ier dans le fameux film de Christian Jaque dont l'idée a bel et bien été empruntée à Mark Twain, qu'on veuille ou non le reconnaître (et jusque dans les détails; exemple : Fernandel apprend la java à François Ier comme le Yankee enseigne à Arthur les joies du fox-trot). Les gags naissent de la présence anachronique du personnage « venu du futur », véritable voyageur du temps étalant des connaissances et énonçant des vérités incompatibles avec l'époque dans laquelle il a été projeté.

Tour à tour, Harry Myers (en 1921), Will Rogers (en 1931) et Bing Crosby (en 1949) ont eu des démêlés avec les rudes chevaliers médiévaux et avec l'enchanteur Merlin qui voit d'un mauvais œil sa science et sa magie battues en brêche par ce mystérieux étranger dont le savoir le déroute et le terrifie. Provoqué par Lancelot, le Yankee triomphe au tournoi en désarçonnant le chevalier avec son lasso, entre autres péripéties jouant délicieusement sur l'anachronisme. Notons que dans la version 1931, le voyage dans le passé s'effectue par le truchement de la théorie d'un savant sur la « conservation des ondes ». Signalons au passage qu'une comédie musicale a été écrite par Richard Rogers et Lorenz Hart d'après « A Connecticut Yankee in King Arthur's court »; en 1955, une version télévisée en a été réalisée dans laquelle le Roi Arthur était interprété par Boris Karloff qui y chantait (mais oui!) deux des principaux airs.

Le nom de Merlin l'Enchanteur évoque désormais dans l'esprit des cinéphiles le long métrage de Walt Disney qui comporte surtout cet extraordinaire duel final entre Merlin et la sorcière où tous deux se métamorphosent en animaux de plus en plus monstrueux pour s'entre-dévorer, séquence incomparable où l'équipe des gagmen de Disney a déployé des trésors d'imagination. Le reste du film n'est pas à la hauteur de ce morceau de bravoure, exception faite de la séquence hilarante du loup affamé s'épuisant en vain pour croquer le petit garçon héros de l'histoire. Merlin lui-même est un intarissable bavard que la voix française de Fred Pasquali rend encore plus insupportable. Mais, répétons-le, ce combat de sorciers est un morceau d'anthologie dans l'œuvre si riche de Walt Disney. Il nous fait songer irrésistiblement à cet autre fantastique duel de magie qui oppose Boris Karloff à Vincent Price dans **The Raven** (**Le corbeau**) de Roger Corman. Étrange coïncidence, ces deux grandes batailles de sorciers sont nées à quelques mois d'intervalle seulement, en 1963.

Mais les limites du fantastique humoristique ont été pulvérisées par le burlesque **Monty Python and the Holy Grail** (**Monty Python Sacré Grâal** de Terry Gillian et Terry Jones — 1975), sorte d'« Hellzapoppin » moyenageux où tous les personnages respectables de la Table Ronde sont outrageusement caricaturés en des séquences loufoques dignes des cartoons les plus dévastateurs. On n'avait rien vu de tel depuis les premiers Marx Brothers! Tout le film n'est qu'un irrévérencieux canular aux péripéties grotesques, aux truquages sommaires, mais qui déclenche l'hilarité par l'énormité de ses gags imprévus (les cavaliers sans chevaux, le passage du pont enchanté, l'attaque du château, le monstre-dessiné-de la caverne). Après le plus inénarrable des génériques, on voit se déchainer six olibrius (groupe comique célèbre à la T.V. britannique) qui foulent allègrement sous leurs pieds iconoclastes tout le sérieux et le respect dont étaient entourés le Roi Arthur et ses nobles chevaliers, jusqu'au dénouement plagiant effrontément l'**Hellzapoppin** déjà cité et le **Blazzing Saddles** de Mel Brooks. On sort de la vision de ce film tout éberlué, décontenancé, bref agréablement surpris par une œuvre vraiment hors de sentiers battus. On ne peut pas ne pas penser aux Marx Brothers de **Horse Feathers**, **Duck Soup** ou **Monkey Business** qui à leur époque étonnèrent et stupéfièrent plus qu'ils n'amusèrent.

Camelot est une grande comédie musicale signée Alan Jay Lerner et Frédéric Loewe (auteurs de **My fair Lady** et **Gigi**) dont le livret s'inspire du drame opposant Lancelot à son Roi pour l'amour de Guenièvre. Créée à la scène par Richard Burton (Arthur) et Julie Andrews (Guenièvre), elle fut portée à l'écran en 1967 par Joshua Logan avec Richard Harris (Arthur), Vanessa Redgrave et Franco Nero (Lancelot), mais cette version chantée et dansée par des non-spécialistes du genre passa totalement inaperçue chez nous après n'avoir pas eu de succès auprès des spectateurs de langue anglaise. Somptueusement réalisée, elle mécontenta à la fois les amateurs de musicals (que le sujet et le cadre durent déconcerter) et ceux qui ne s'attendaient pas à voir ces héros de légende pousser la romance entre deux duels et trois tours de magie.

5. *Bilan provisoire du cycle cinématographique Arthurien*

Il nous faut clore pour l'instant ce dossier sur les Chevaliers de la Table Ronde et le monde fantastique dans lequel s'inscrit leur légendaire épopée. Le sujet est passionnant, pour qui aime le Merveilleux, le panache, les grandes aventures en des temps révolus, les mages et les fées, les amours tragiques et les exploits homériques. Comme on l'a évoqué au début de cette étude, la Bande Dessinée nous a comblé en la matière, avec l'inégalable saga de Prince Vaillant, dans laquelle sont habilement mêlés tous les ingrédients ci-dessus énumérés.



« Le Serment du Chevalier Noir ».

En ce qui concerne le Septième Art, le bilan est moins satisfaisant, et force nous est de constater que sur le plan de la quantité, nous aurions aimé rencontrer plus souvent au détour d'un écran le Roy Arthur et ses vaillants chevaliers. Et nous aurions aussi aimé les voir affronter licornes et dragons, sorcières et géants plus fréquemment qu'ils ne s'y risquèrent. Sur le plan de la qualité, par contre, la majorité des films que nous avons évoqués s'élèvent au-dessus de la moyenne, tant par leur aspect pictural que par leur scénario où, ne le dissimulons pas, l'imagination la plus romantique a pris l'avantage sur l'élément historique de base. Qui s'en plaindrait? Aucun de ces films n'eut la prétention de nous inculquer un cours d'Histoire, et nous en sommes bien aise!

Il manque pourtant à ce palmarès un grand film, une œuvre à inscrire dans le Tableau d'Honneur du Cinéma, l'équivalent des **Niebelungen** de Fritz Lang, par exemple, ou même, pourquoi pas? quelque production démente et baroque semblable à **La Couronne de Fer** de fameuse mémoire. Gageons que Messire Cinéma nous l'offrira un jour. Déjà, les signes annonciateurs du retour du Roy Arthur se précisent: 1978 est l'année du tournage de **Astronaut in King Arthur's Court** (quel titre prometteur!) aux studios Disney, tandis qu'en France, Éric Rohmer, s'inspirant de Chrétien de Troyes, s'apprête à nous conter en images l'existence du preux Perceval.

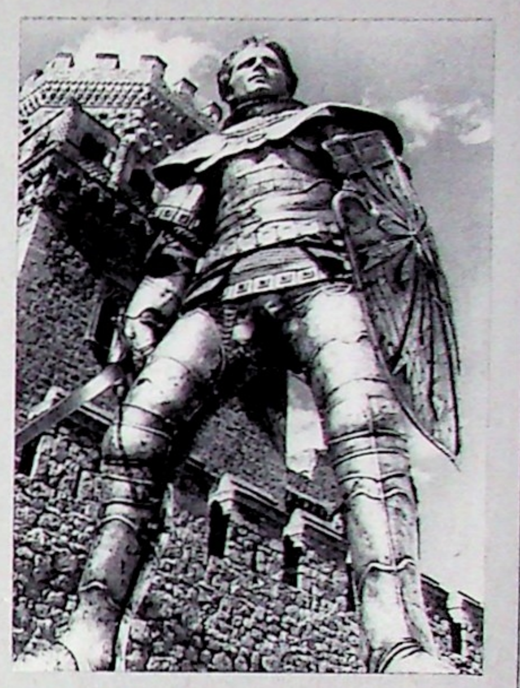
Puisse quelque producteur avisé et quelque scénariste inspiré ramener sur les écrans le valeureux Prince Vaillant (dont une seule apparition n'a pu épuiser la popularité) et le confronter cette fois aux maléfices de la vieille Horrit et aux monstres horribles des marais de son enfance! C'est la grâce que nous souhaitons à tous les cinéphiles!

« Merlin l'Enchanteur ».



FILMOGRAPHIE DES CHEVALIERS DE LA TABLE RONDE

1921
A Connecticut Yankee In King Arthur's Court — U.S.A. Fox. *Sc.* :Emmet Flynn d'après le roman de Mark Twain. *Réal.* : Emmet Flynn. *Int.* : Harry Myers, Pauline Starke, Charles Clary (Arthur), Rosemary Thiby, William Mong, George Siegman, Charles Gordon, Adèle Farrington, Wilfrid Mac Donald, Karl Formes, Herbert Fortier.
1931
A Connecticut Yankee (Le fils de l'Oncle Sam chez nos aïeux) — U.S.A. Fox. *Sc.* : Owen Davis, William Conselman d'après le roman de Mark Twain. *Real.* : David Butler. *Int.* : Will Rogers, Maureen O'Sullivan, William Farnum (Arthur), Mirna Loy (Morgane), Frank Albertson.
1943
L'Éternel Retour — France. *Sc.* : Jean Cocteau, d'après la légende de « Tristan et Iseut ». *Real.* : Jean Delannoy. *Int.* : Jean Marais, Madeleine Sologne (la blonde Iseut), Junie Astor (la brune Iseut), Pieral, Jean D'Yd, Jean Murat, Roland Toutain, Alexandre Rignault, Yvonne de Bray, Jeanne Marken.
1949
A Connecticut Yankee In King Arthur's Court (Un Yankee à la Cour du Roy Arthur) — U.S.A. Paramount. *Sc.* : Edmund Beloin, d'après le roman de Mark Twain. *Real.* : Tay Garnett. *Mus.* : Victor Young. *Chansons*: Jimmy Van Heusen et Johnny Burke. *Int.* : Bing Crosby, Rhonda Fleming, sir Cedric, Hardwicke (Arthur), Henry Wilcoxon (Lancelot), Murvyn Vye (Merlin), Richard Webb (Galahad), William Bendix, Virginia Field (Morgane), Joseph Vitale, Alan Napier, Julia Faye, Ann Carter, Mary Field. *Technicolor*
1949
Adventures of Sir Galahad — U.S.A. Columbia. *Réal.* : Spencer Bennet. *Int.* : George Reeves (Galahad), Patricia Barton (Morgane), Nelson Leigh (Arthur), William Fawcett (Merlin), Hugh Prosser (Lancelot), Marjorie Stapp (Guenièvre), Loïs Hall (la Dame du Lac), John Merton, Charles King, Jim Diehl, Don Harvey, Pierce Lyden. *Serial en 15 épisodes*
1951
Parsifal (La légende de Parsifal) — Espagne. *Sc.* : Daniel Mangrané d'après l'opéra de Wagner. *Réal.* : Daniel Mangrané et Carlos Serrano de Osma. *Int.* : Gustave Rojo (Parsifal), Ludmilla Tchérina, Carlo Tamberlani, Alfonso Estela, Jesus Varela, Angel Jordan.
1954
The Black Knight (Le Serment du Chevalier Noir) — Grande-Bretagne. Columbia. *Réal.* : Tay Garnett. *Int.* : Alan Ladd, Patricia Medina, Peter Cushing, Harry Andrews, André Morell, Anthony Bushell (Arthur), Jean Lodge (Guenièvre). *Technicolor.*
1954
Prince Valiant (Prince Vaillant) — U.S.A. 2OTh Century Fox. *Sc.* : Dudley Nichols d'après la Bande Dessinée de Hal Foster. *Réal.* : Henry Hathaway. *Int.* : Robert Wagner (Prince Vaillant), Janet Leigh (Aleta), James Mason (sir Brack), Brian Aherne (Arthur), Sterling Hayden (Gauvain), Debra Paget (Ilène), Victor Mac Laglen (Boltar), Donald Crisp (le roi de Thulé), Primo Carnera (Sligon), John Dierkes (Tristan), Kevin Mac Carthy (Lancelot), Jarma Lewis (Guenièvre), Barry Jones (le roi Luc), Tom Conway (sir Kay). *Technicolor cinémascope.*
1954
Knights of the Round Table (Les Chevaliers de la Table Ronde) — U.S.A. M.G.M. *Sc.* : Noel Langley, Talbot Jennings et Jan Lusting d'après : « La Mort d'Arthur » de Thomas Mallory. *Réal.* : Richard Thorpe. *Int.* : Robert Taylor (Lancelot, Ava Gardner (Guenièvre), Mel Ferrer (Arthur), Stanley Baker, Maureen Swanson, Ann Crawford (Morgane), Félix Aylmer (Merlin), Gabriel Woolf (Perceval), Anthony Forwood, Robert Urquhart, Nial Mac Ginnis. *Technicolor cinémascope*
1962
Lancelot and Guenievre (Lancelot, chevalier de la Reine) — U.S.A. Universal. *Sc.* : Richard Schaver d'après « La mort d'Arthur » de Thomas Mallory. *Réal.* : Cornel Wilde. *Int.* : Cornel Wilde (Lancelot), Jean Wallace (Guenièvre), Brian Aherne (Arthur), Mark Dignam (Merlin), George Baker (Gauvain), Michel Meacham (Modred), Adrienne Corri (Viviane), Ian Gregory, Archie Duncan, Christopher Rhodes, Bob Brian, John Barrie, Geoffrey Dunn. *Technicolor.*
1963
Siege of the Saxons — Grande-Bretagne. *Réal.* : Nathan Juran. *Int.* : Ronald Lewis, Janette Scott, Ronald Howard, John Laurie.
1963
Sword in the Stone (Merlin l'Enchanteur) — U.S.A. Walt Disney Prod. *Sc.* : Bill Peet, d'après le roman de T.H. White. *Réal.* : Wolfgang Rietherman. *Dessins*: Peet et Milt Kahl. *Mus.* : George Burns. *Chansons*: Richard et Robert Sherman. *Décors*: Ken Anderson. *Technicolor. Dessin animé de Long Métrage.*
1967
Camelot (Camelot) — U.S.A. Warner Bros. *Sc.* : Alan Jay Lerner d'après « The Once and future King » de T.H. White. *Réal.* : Joshua Logan. *Mus.* : Frederic Loewe. *Int.* : Richard Harris (Arthur), Vanessa Redgrave (Guenièvre), Franco Nero (Lancelot), David Hemmings, Lionel Jeffries, Laurence Naismith, Pierre Olaf, Estelle Winwood, Sue Casey, Gary Marshal, Anthony Rogers, Peter Bromilow. *Technicolor.*



« Camelot ».

1972
Sir Gawain and the Green Knight (Sire Gavain et le Chevalier Vert) — Grande-Bretagne. *Sc.* : Stephen Weeks et Philip Breen. *Réal.* : Stephen Weeks. *Int.* : Murray Head (Gauvain), Nigel Green (Le Chevalier Vert), Clara Madden, Robert Hardy, Murray Melvin, Tony Steedman, Ronald Lacey, George Merritt. *Technicolor cinémascope.*
1972
Tristan et Iseut — France. *Sc.* : Yvan Lagrange. *Réal.* : Yvan Lagrange. *Int.* : Yvan Lagrange (Tristan), Claire Wanthion (Iseut). *Technicolor cinémascope.*
1974
Lancelot du Lac — France. *Sc.* : Robert Bresson. *Réal.* : Robert Bresson. *Int.* : Luc Simon (Lancelot), Laura Duke-Condominas (Guenièvre), Vladimir Antolek-Oresek (Arthur), Humbert Balson (Gauvain), Patrick Bernard (Modred), Arthur de Montalembert. *Technicolor.*
1975
Monty Python and the Holy Grail (Monty Python, Sacré Grâal) — Grande-Bretagne. *Sc.* : Terry Jones, Terry Gilliam, Graham Chapman, Eric Idie et John Cleese. *Réal.* : Terry Jones et Terry Gilliam. *Int.* : Graham Chapman (Arthur), Terry Gilliam, Terry Jones, John Cleese, Eric Idle, Michael Palin. *Technicolor.*


6

LE PRISONNIER

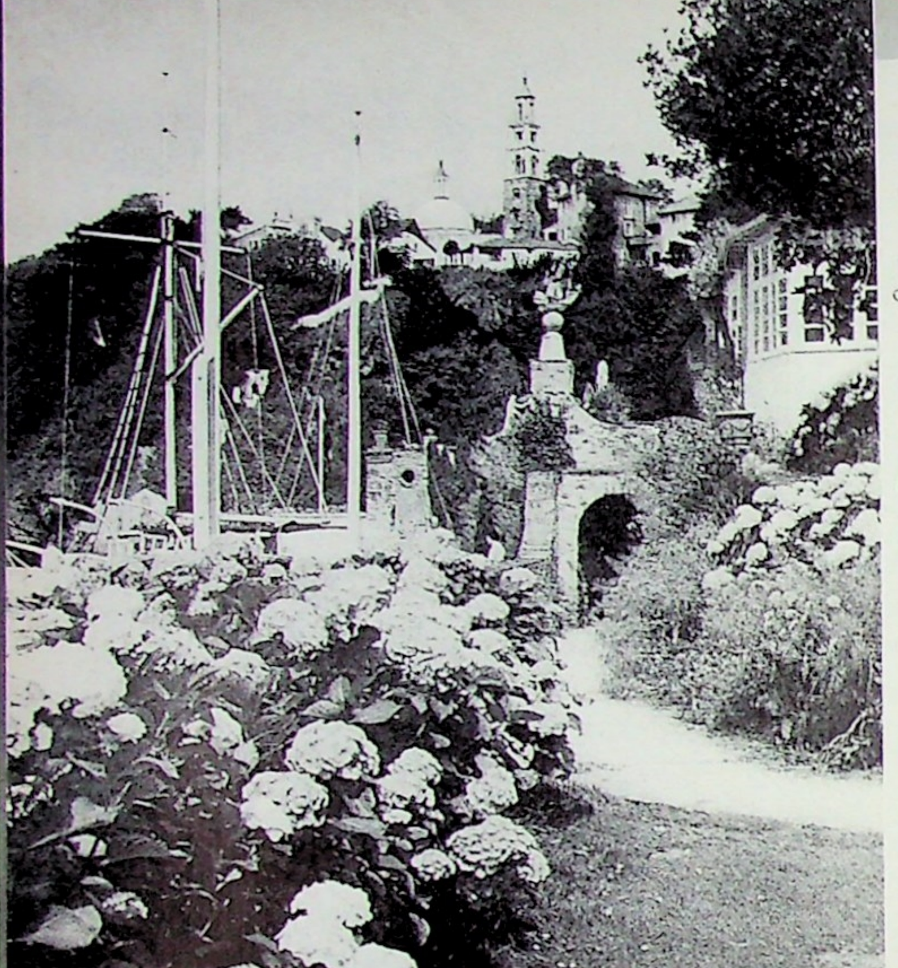
ou LE FANTÔME DE LA LIBERTE

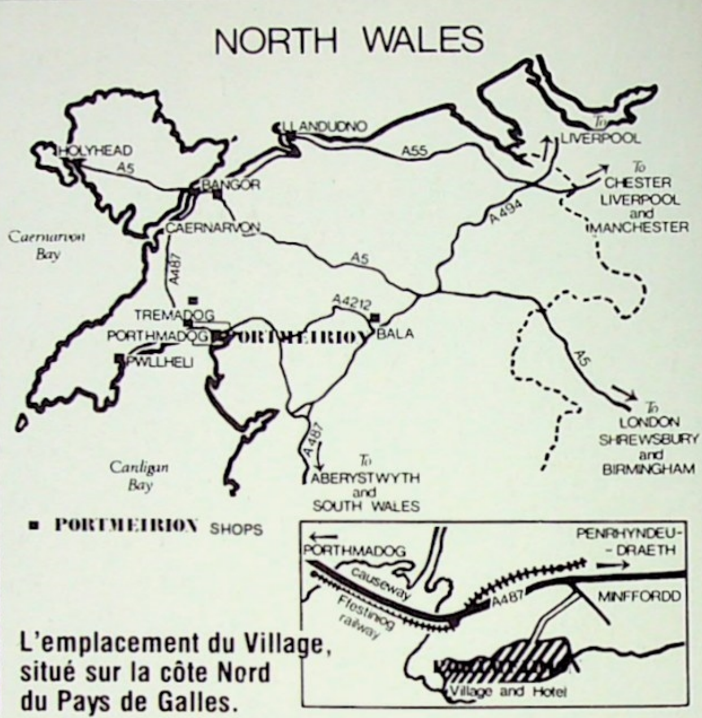
par Jean-Marc Lofficier

Voici dix ans apparut pour la première fois ce qui fut alors considéré comme l'événement majeur de la science-fiction télévisée : **Le Prisonnier**, un feuilleton anglais en 17 épisodes, imaginé et interprété par Patrick McGoohan, une allégorie que l'on peut qualifier sans hésitation d'unique. Sa rediffusion aujourd'hui — en Grande-Bretagne — est pour nous l'occasion d'étudier en détail ce feuilleton hors du commun, en souhaitant le voir prochainement reprogrammé dans sa totalité sur nos petits écrans et à des heures de grande écoute.



« Many Happy Returns ». Patrick McGoohan jette sa démission sur le bureau d'un obscur fonctionnaire des services secrets interprété par George Markstein.

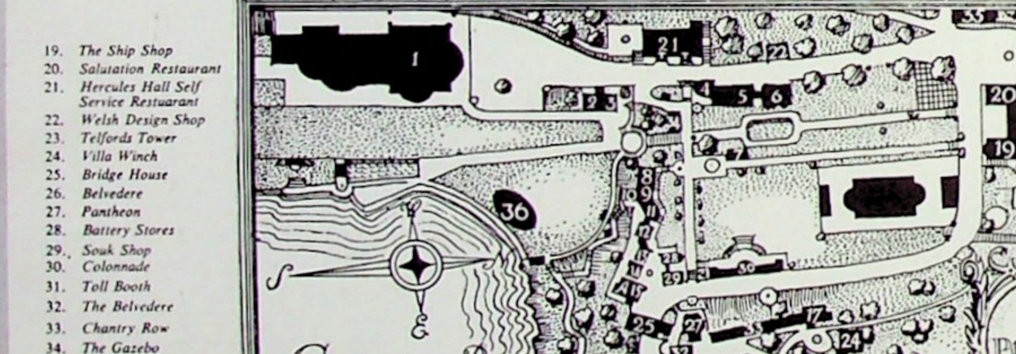




L'emplacement du Village, situé sur la côte Nord du Pays de Galles.

Le Village tel qu'il est. On aperçoit au fond le dôme du N°2.

Plan du Village.



1. *Main Hotel*
2. *Anchor*
3. *Fountain*
4. *Angel*
5. *Peacock Shop*
6. *The Golden Dragon Bookshop*
7. *Mermaid*
8. *Royal Dolphin*
9. *Dolphin*
10. *Watch House*
11. *Government House*
12. *Campanile*
13. *Priors Lodging*
14. *Battery*
15. *Toll House (above)*
15. *Angel Antiques (below)*
15a. *Pilot House*
16. *Gate House*
17. *Chantry*
18. *The Lodge (Staff)*
19. *The Ship Shop*
20. *Salutation Restaurant*
21. *Hercules Hall Self Service Restuarant*
22. *Welsh Design Shop*
23. *Telfords Tower*
24. *Villa Winch*
25. *Bridge House*
26. *Belvedere*
27. *Pantheon*
28. *Battery Stores*
29. *Souk Shop*
30. *Colonnade*
31. *Toll Booth*
32. *The Belvedere*
33. *Chantry Row*
34. *The Gazebo*
35. *Games Room*
36. *Swimming Pool*
37. *Unicorn*
38. *Lion*

« J'ai toujours été obsédé par l'idée de la Prison dans une Société Démocratique Libérale. Je crois en la Démocratie, mais le danger inhérent est, qu'avec un excès de libertés dans tous les domaines, nous finirons par nous détruire. »
Patrick Mc Goohan

« Je ne suis pas un Numéro, je suis un homme libre! » *Numéro 6*

► Le début du premier épisode, repris dans la fameuse séquence générique qui précèdera tous les épisodes suivants (sauf **« Fall Out »**), commence sinistrement avec un coup de tonnerre dans un ciel bleu. Sur une route déserte, un point grandit. Rapidement. Il s'agit d'une petite Lotus 7, jaune et verte, immatriculée KAR 120 C, conduite par un homme (Patrick Mc Goohan) au visage empreint d'une sombre détermination. La voiture s'insinue dans le trafic londonien, passe devant Westminster et pénètre dans une rampe souterraine. L'Homme longe à grands pas un couloir obscur et fait violemment irruption dans une pièce cossue. Avec fracas, il jette sa lettre de démission sur un bureau derrière lequel est assis un fonctionnaire impassible (joué — oh, ironie! — par George Markstein, co-créateur du **Prisonnier**). Nous venons d'assister à la démission d'un Agent Secret, qui détenait un poste de haut niveau dans les Services Secrets Britanniques.

De retour dans son appartement, l'Homme fait ses valises, pour des vacances sans doute méritées. Au dehors, cependant, un corbillard vient de s'arrêter. Un individu vêtu de noir en sort...
Au milieu de ses bagages, l'Homme s'arrête. Un sifflement. Du gaz s'insinue par la serrure. Il tombe. Avant de s'évanouir, il voit — une dernière fois? — les immeubles de Londres le narguer par sa fenêtre.

« Où suis-je? — Au Village »

► Lorsqu'il se réveille, il est dans une pièce meublée avec raffinement. Surpris, il va à la fenêtre. La villa dans laquelle il se trouve est située dans un charmant village à l'architecture particulière, à la fois entouré par la mer, par des montagnes et par une forêt.
Plus tard, quand on lui remettra un plan détaillé des lieux, il verra que l'endroit est appelé « Le Village », et ses environs « La Mer », « La Montagne » et « La Forêt »...
Les autres habitants de cet étrange monde appellent le nouveau venu Numéro 6, d'après le numéro de sa villa. D'ailleurs, eux-mêmes portent tous un badge numéroté au symbole du Village : le « penny farthing » (bicyclette de type grand bi).
Le N°6 va aller de découverte en découverte : les mini-taxis électriques mis à la disposition des habitants ne vont jamais au-delà des limites permises; les téléphones du Village ne prennent pas de communications interurbaines; il n'y a pas de cartes postales du Village... d'ailleurs, s'il arrive du courrier, il n'en part jamais.
Le N°6 découvre également que tout le Village est constamment surveillé : micros et caméras, dissimulés ou non, abondent, ainsi que bien d'autres « gadgets » encore plus sinistres...
Mais le Village, avec sa bizarre architecture, ses dômes, ses escaliers, ses villas aux couleurs vives, est cependant un endroit enchanteur. La villa N°6 possède tout le confort moderne et, en outre, il est servi par une domestique. Il y a également un cinéma, un parc d'attractions, un journal (le « Tally Ho »), des fêtes et des concours. Le Village est une entité autonome avec sa Mairie, son Conseil Municipal élu démocratiquement, son hôpital (spécialisé en lavages de cerveaux)... et un cimetière.
En fait, une prison pour la vie « mieux que Sing-Sing, mais toujours une prison! ». Comme il est dit dans **« Many Happy Returns »** :

« N°6 — C'est un endroit où l'on sait comment briser un être humain (...) et il y a un Cinéma, un Journal et même une chaîne de télévision, sans oublier des cartes de crédit... Et si vous vous dondui-

sez bien, si vous acceptez de révéler vos secrets, vous recevrez l'autorisation de finir vos jours dans la Maison des Vieillards!
Le Colonel — Mais ils ne vous relâchent jamais?
N°6 — Je dois vous dire qu'il y a un cimetière très garni... »

« Dans quel camp êtes-vous? — Vous le saurez en temps utile... »

▶Qui a enlevé le N°6? Ceux de l'Ouest pour le retirer de la circulation? Pour l'empêcher de parler? Ceux de l'Est pour le faire parler? Percer ses secrets? Ou bien encore est-il victime d'une conspiration internationale comme le suggère le N°2 (Leo Mc Kern) dans **« The Chimes of Big Ben »** :

« N°2 — Cela fait longtemps que je ne cherche plus à savoir qui est le N°1, ou quel est le côté qui règne sur le Village!
N°6 — Il faut pourtant bien que ce soit l'un ou l'autre.
N°2 — Mais plus le temps passe et plus les deux côtés deviennent identiques. Qu'est-ce qui a été créé ici? Une communauté internationale, un parfait équilibre pour la vie du Village. Quand les deux camps qui s'y trouvent face à face réaliseront qu'ils se regardent dans un miroir, ils verront alors que c'est l'image de l'Avenir!
N°6 — Alors, le monde entier sera comme le Village.
N°2 — Oui, c'est bien ce que j'espère... »

Les indices abondent, d'épisode en épisode, mais toujours contradictoires : la Vodka (traitée sans alcool!) coûte 16 Unités de Travail, alors que le Whysky en coûte 24! Le sosie du Prisonnier dans **« The Schizoid Man »** s'appelle Curtis; Nadia affirme que le Village se situe sur les bords de la Baltique, mais elle ment (**The Chimes of Big Ben »**); les ex-collègues du N°6 prétendent qu'il est quelque part sur les côtes espagnoles, mais ils trahissent le Prisonnier (**« Many Happy Returns »**)...
Le Village, en fait, peut être n'importe où. Au détour d'un chemin, peut-être? (**« Living in Harmony »**) Il est à la fois partout et pas de ce monde.
D'après les mots mêmes de George Markstein, le but recherché était de « faire en sorte que le Prisonnier — et, par là même, le public — ne puisse jamais savoir dans quelles mains se trouvait le N°6, et où il était retenu prisonnier... »

Que voulez-vous? Des renseignements! »

▶Quand, dans **« Arrival »**, le N°6 est conduit vers celui qui dirige — physiquement — le Village, le N°2 (par opposition au N°1 qui se manifeste que très indirectement : téléphone rouge etc.), il apprend la raison de son soulèvement :

« N°2 — Les renseignements qui sont dans votre cerveau sont sans prix. Je ne pense pas que vous ayez une juste idée de votre valeur. Des hommes comme vous sont très demandés sur le Marché (...) Un tas de gens sont curieux de savoir pourquoi vous avez démissionné... »

Pourquoi avez-vous démissionné? Pourquoi? Pourquoi? Telle est la question qui obsède les Maîtres du Village. Toutes les tentatives faites pour briser le N°6 n'ont d'autre but ultime que de lui arracher le secret de sa démission.
Autre ironie, ce secret, si les Maîtres du Village le possédaient, ils refuseraient sans doute d'y croire. Ainsi, dans **« A, B & C »**, lorsqu'à la fin de l'épisode, le N°2 déchire l'enveloppe qui lui a été remise par le N°6, et qui est supposée contenir ses secrets, il y trouve... des prospectus d'agences de voyage. Les mêmes que le Prisonnier mettait avec fièvre dans sa valise avant son enlèvement. Anéanti par son échec, il attend le coup de fil du N°1 qui sonnera sa perte, tandis que le N°14 murmure, sarcastique : « Il avait dit qu'il allait en vacances, hein? »

« Qui êtes-vous? — Je suis le nouveau N°2 »

▶ Dans **« Arrival »**, après son entretien avec le N°2 (Guy Doleman), le Prisonnier essaye de s'enfuir. En vain. Ramené chez le N°2, il découvre que le poste est maintenant occupé par un autre jeune homme (George Baker). Cette intervention du N°1 donne le ton pour les épisodes suivants, où les N°2 se succèdent avec autant de facilité que des objets interchangeables. Mais après tout, ne sont-ils pas de simples rouages dans une mécanique qui les dépasse?
Les motifs de ces « remplacements » sont clairs : les N°2 qui se succèderont sont, aux yeux du N°1, soit incompétents (ils échouent dans leur tâche qui est de briser le N°6), soit trop compétents.
Ainsi, tandis que défilent les Représentants de l'Autorité, l'Administration du Village se perpétue, symbolisée par la présence glaciale du Superviseur (Peter Swanwick), et par un Maître d'Hôtel nain, muet et impassible (Angelo Muscat). Considérées sous cet angle, les victoires que remporte le N°6 sur les N°2 successifs ne sont qu'apparentes, ne portant jamais atteinte à la structure même du Village.

« Vous n'en aurez pas! — De gré ou de force, vous parlerez »

▶ Lors de son exploration du Village, le N°6 découvre les Villageois. Peu-

plade hétérogène, très bien décrite dans **« The Chimes of Big Ben »** :

« N°6 — Le Village est une prison d'une espèce particulière où l'on rassemble pêle-mêle des gens qui ont démissionné alors qu'ils avaient des emplois dont on parle peu. D'autres qu'on a enlevés. Et il y a en plus de grands savants, des spécialistes, dont les connaissances ont une valeur incalculable pour l'un ou l'autre des deux côtés... »

Mais, parmi ceux qui habitent au Village, il n'y a pas que des prisonniers. Il y a aussi des gardiens...

Certains poussent le N°6 à s'évader, d'autres essayent de l'en dissuader. Certains l'aident, d'autres l'en empêchent. Certains luttent encore contre le Village, d'autres se sont soumis (après tout, la vie n'y est pas désagréable). Tout le problème du Prisonnier est souvent de déterminer qui est quoi au Village. Dans **« Checkmate »**, sa tentative d'évasion échoue parce que ses amis — les autres pièces du jeu d'échecs, dont il était certain qu'ils n'étaient pas des gardiens — ont cru que lui, le N°6, était un gardien...

Dans **« Free for all »**, le N°6 fait éclater le problème dans son « discours électoral » :

« N°6 — Je ne suis pas un Numéro, je suis un être humain! »

La foule éclate de rire.

« N°6 — Je ne sais pas où, je ne sais pas quand, vous tous, tant que vous êtes, avez eu des positions privilégiées; vous avez acquis des connaissances d'une valeur incalculable pour un ennemi (la foule s'arrête progressivement de rire). Comme moi, vous avez été amenés ici pour que ces connaissances soient protégées, ou extirpées...

N°2 (à l'oreille du N°6) — Voilà ce qu'il fallait dire à ce bon peuple...

N°6 — ... au contraire de moi, beaucoup d'entre vous ont accepté leur sort de prisonniers à perpétuité, et ils mourront ici comme de pauvres minables...

N°2 (même ton) — Oui, continuez, ils aiment ça!

N°6 — ... les autres se sont empressés de passer dans le camp de nos gardiens. Comment vous différencier? Combien y en a-t-il dans chaque catégorie? A laquelle appartient votre voisin? J'ai l'intention de découvrir qui sont les prisonniers et qui sont les gardiens! »

Quand tout a échoué, force brutale ou intelligence du N°2, gardiens etc. il reste encore aux Maîtres du Village un moyen pour mater toute tentative d'évasion : « Rover » (en Anglais, « Rover », « rôdeur », est le nom-type des chiens de garde; ici, Rover est donc le Chien de Garde du Village).

Rover apparaît dans **Arrival** quand le N°2 fait faire le tour du Village au N°6. Au commandement du N°2, tous les habitants s'immobilisent soudain et, avant que nous ayons pu nous rendre compte de ce qui se passe, un énorme ballon blanc surgit hors de la fontaine du Village, bondit, poursuit et étouffe sa victime désignée.

« Qu'est-ce que c'est que ça? » demande le N°6.

« Vous le saurez en temps utile... » répond évasivement le N°2.

Reposant sous la mer sous la forme d'une bulle prête à être activée, Rover jaillit lorsqu'une Alerte est déclenchée par le Superviseur. Invulnérable aux balles, aux coups, pouvant parfois voler (ou bondir très haut?), se diviser, ce ballon géant émet aussi un bruit suraigu — presque un rugissement — qui peut paralyser ses malheureux adversaires. Il semble même parfois doué d'une vie propre, comme dans **« The Schizoid Man »** où il doit décider s'il va étouffer le N°6 ou son sosie...

Comme pour la question de l'emplacement du Village, nous ne connaitrons jamais l'exacte nature de Rover : simple machine télécommandée par le Superviseur ou Androïde quasi-vivant, fruit de l'étrange Science du Village.

Rover — en réalité un ballon météorologique animé par effets spéciaux (un des éléments les plus coûteux du programme) — est le symbole ultime de la Loi Toute-Puissante, sa blancheur et sa rondeur dissimulant sa terrible efficacité. Il est aussi une preuve de plus de l'imagination de Mc Goohan qui, au lieu de s'en remettre à des champs de force etc. a su créer un outil entièrement original : le Gardien Suprême.

« Qui est le N°1? — Vous êtes le N°6 »

► Les problèmes soulevés par **Le Prisonnier** sont inégalement abordés dans chaque épisode, mais une chose demeure certaine : par son appel constant à l'imagination (le spectateur participe réellement au **Prisonnier** en recréant ce que Mc Goohan ne lui dit pas), la série reste l'une des plus intelligentes, des plus passionnantes que la télévision nous ait jamais présentées.

Chacun des 17 épisodes s'articule sur la lutte continue entre le N°6 et les Maîtres du Village, ceux-ci essayant de le briser pour percer ses secrets, et lui, résistant toujours victorieusement à leurs efforts en tentant de s'évader — toujours en vain!

Les scripts à cet égard furent, grâce au talent de George Markstein dans le choix des auteurs, des morceaux de bravoure d'une imagination rarement égalée à l'écran. Citons-en quelques-uns pour exemple :

Dans **« A, B & C »**, à la demande du N°2, le N°14 projette les rêves du N°6 sur écran et, par l'introduction de personnes et de lieux déterminés, espère en les manipulant trouver le secret de sa démission. Mais, dans le troisième et dernier rêve, c'est le N°6 qui est aux commandes!

Dans **« The Schizoid Man »**, le N°6, après un lavage de cerveau, est présenté comme le N°12. Le N°2 lui demande alors d'utiliser sa ressemblance avec le N°6, toujours présent au Village en apparence, pour prendre sa place...
Dans **« The General »**, le N°6 détruit le super-ordinateur omniscient du N°2 en lui posant la simple question : « Quoi? »
Encore plus fantastique, **« Do not forsake me, oh my darling »** nous montre le transfert de l'esprit du N°6 dans un autre corps.
« Living in Harmony » nous montre le N°6 se réveillant dans la ville-western de Harmonie. S'il peut se résoudre à tuer, contre tous ses principes fondamentaux, pensent les Maîtres du Village, il craquera et tombera en leur pouvoir...
Dans **« The Girl who was Death »**, toute l'histoire vécue par le Prisonnier n'est qu'une vaste allégorie, une fable racontée par le N°6 aux enfants de la Nursery du Village...
Trouver la signification de ce monde à mi-chemin entre Kafka et Walt Disney est un exercice aussi passionnant pour le N°6 que pour le Spectateur.
A un premier niveau, nous suivons la saga du Village et nous posons les mêmes questions que le N°6 : Où est le Village? Qui est le N°1?...
Mais, au deuxième plan, nous considérons les analogies possibles entre le Village et notre Société. Dans **« Free for all »** les «élections libres » du Village ne sont qu'un simulacre; dans **« Dance of the Dead »,** le Prisonnier est jugé et condamné d'après les Lois du Village, que nul ne connaît (le jury étant déguisé en Napoléon, Néron et Elizabeth Ire!); dans **« A Change of Mind »**, le N°6, puni pour son comportement jugé asocial, est déclaré « a-mutuel »...
Et nous sommes progressivement amenés à nous demander, tout au long du feuilleton, si nous ne sommes pas, nous aussi, prisonniers dans un « village global » (Mc Luhan)...

Derrière le décor

► Une de ces questions au moins a une réponse : le Village existe! Il s'agit de l'œuvre d'un architecte Gallois, Sir Clough Williams-Ellis, peut-être inspiré par un voyage à Portofini en Italie. Le Village, ou plutôt l'Hôtel Port Meirion se situe, en fait, près de Penrhyndeudraeth, sur la baie de Cardigan, dans les Galles du Nord. Sir Clough, aujourd'hui âgé de 90 ans, y ajoute encore, de temps à autre, un nouvel élément...
PortMeirion a, dans son histoire, abrité maintes célébrités : Bernard Shaw, Bertrand Russell et... Patrick Mc Goohan.
Bien que le concept du **Prisonnier** ait pris naissance avant le choix de Port-Meirion, aucune autre localité ne fut considérée quand on en vint au moment de la réalisation.
L'origine du **Prisonnier** remonte à **Danger Man** (**Secret Agent** aux U.S.A., **Destination Danger** en France), feuilleton d'espionnage mondialement connu dans lequel Patrick Mc Goohan jouait le rôle de John Drake, Agent des Services Secrets Anglais. C'est en travaillant pour **Danger Man** que Mc Goohan rencontra George Markstein, alors « script editor ». Après plus de 5 ans de **Danger Man**, Mc Goohan — homme de théâtre, ne l'oublions pas — se sentait artistiquement confiné dans le rôle de Drake. Pour le conserver, les Directeurs de la Chaîne demandèrent à Markstein d'imaginer une nouvelle série pouvant retenir Mc Goohan.
Ex-journaliste, expert militaire, spécialiste des affaires d'espionnage, Markstein conçut (« dans le train entre Waterloo et Shepperton », déclare-t-il) l'idée de base du **Prisonnier**, mélangeant fiction et réalité : John Drake démissionnant de son poste d'Agent Secret (bien que le nom du Prisonnier ne soit jamais révélé, une personne l'appelle « John » dans **« A,B & C »** et le nom de « Drake » est mentionné, très brièvement, dans **« Once Upon a Time »**).
Le jour suivant, Markstein présenta l'idée à Mc Goohan, qui l'accepta immédiatement. Malgré une collaboration enthousiaste, Markstein et Mc Goohan se séparèrent au quatorzième épisode, le premier ressentant sans doute la forte influence de Mc Goohan sur la série, présentée par ailleurs comme étant le fruit du travail du seul Mc Goohan (à des fins publicitaires et commerciales).
Il n'en reste pas moins que **Le Prisonnier** sans Patrick Mc Goohan n'aurait pas été ce qu'il a été. Producteur Délégué, souvent réalisateur et scénariste, seul héros sur scène, **Le Prisonnier** était *sa* « chose ».
La forte personnalité de Mc Goohan transparaît à tout moment : fidèle à ses principes, le N°6 — comme John Drake — ne porte jamais d'armes et refuse de tuer; et quoiqu'il y ait beaucoup de jolies femmes, il n'y a pas d'érotisme, Mc Goohan n'en voulant pas dans un feuilleton « tous publics ».
Enfin, bien que ses amis l'aient supplié de résoudre les énigmes du **Prisonnier** dans le dernier épisode (pour en faire un véritable succès commercial), Mc Goohan s'y refusa. Les scénaristes, qui ne connaissaient d'ailleurs pas les plans de celui-ci, furent écartés et Mc Goohan écrivit et réalisa seul le dernier morceau du **Prisonnier**, divisé en deux parties : **« Once Upon a Time »** et **« Fall Out »**.

« Je ne serai pas manipulé, classé, étiqueté, indexé,

mobilisé, démobilisé et numéroté : ma vie m'appartient! »

▶ Bien que les deux derniers épisodes du **Prisonnier** fournissent, en fait, un grand nombre d'explications, ils déçurent à l'époque la plupart des spectateurs, qui, ne faisant pas l'effort de percer le « mur de la fiction », perdirent ainsi le sens du message de Mc Goohan. Le standard téléphonique de la Télévision fut d'ailleurs bloqué pendant plusieurs heures par des appels furieux après la projection de **« Fall Out »**.

Dans **« Once Upon A Time »**, le N°6 est soumis au « degré absolu », lavage de cerveau quasi-total qui le plonge dans un état proche de l'enfance. Le N°2 (joué de nouveau par l'imposant Leo Mc Kern) l'emmène dans une vaste chambre close, parsemée d'accessoires, et qui va être le « théâtre » de leur lutte. En effet, pendant une « minuscule, petite semaine », en vase clos (les verrous des portes sont reliés à une horloge, et le seul témoin est le Maître d'Hôtel nain qui subvient à leurs besoins), le N°6 va « revivre sa vie » dans une espèce de psychodrame où le N°2 assume le rôle de l'Autorité : d'abord père du N°6, puis son professeur, son Commandant, son Patron, son Juge etc. A chaque étape du processus, le N°2 pose la question fatidique : « Pourquoi avez-vous démissionné? »

« N°2 — Pourquoi avez-vous démissionné? »
N°6 — Pour la Paix.
N°2 — Pour la Paix! Vous êtes idiot!
N°6 — Pour la Paix de l'Esprit. Trop de gens en savent trop, J'en savais trop... »

Mais ce qui intéresse le N°2, ce sont les « secrets, top secrets, d'État, confidentiels, ultra-confidentiels »... Cependant, quelque chose dans le cerveau du N°6 refuse de céder et de se soumettre totalement. Ainsi, malgré les « remontrances » du N°2, il reste un individu :

« N°2 — La Société est un endroit où les gens vivent ensemble. C'est ça, la civilisation! Un loup solitaire appartient à la Barbarie. Vous ne devez pas grandir pour devenir un loup solitaire! Vous devez vous conformer aux règles de la Société! C'est mon devoir sacré de faire en sorte que vous vous y conformiez! »

Le N°6 ne craque pas : il reste fidèle à ses principes (il refuse de tuer), il ne reconnaît pas le numéro 6, il rejette la Communauté... Peu à peu, comme nous approchons en temps subjectif du « présent », nous voyons une transformation s'opérer : la personnalité du N°6 s'affirme et commence à prendre le pas sur celle du N°2. La relation d'Autorité unissant les deux personnages s'inverse progressivement, jusqu'au point de retournement :

« N°2 — Ceci est une méthode de psychanalyse reconnue. Le Patient doit avoir confiance en son Docteur. Une confiance absolue...
N°6 — Quelquefois, le patient et le Docteur changent de rôle...
(le N°2 se met à rire, d'un rire peu assuré)
N°6 — ... si le docteur a aussi des problèmes...
N°2 (mal à l'aise) — Aah, et en ai-je?
N°6 — C'est pour cette raison qu'on appelle ce traitement « degré absolu » (...) POURQUOI NE DEMISSIONNEZ-*VOUS* PAS? »

Malgré un dernier sursaut, le N°2 est maintenant perdu. Le N°6 devient le maître et l'enferme dans la « prison » où lui était encore quelques instants auparavant :

« N°2 — Ah ah, il pense qu'il est le patron, maintenant!
« N°6 — *Je* suis le patron.
N°2 — Je suis le N°2, c'est moi le patron! Ouvrez cette porte!
N°6 — C'est le N°1, le patron...
N°2 — Non!
N°6 — Trois minutes... »

L'horloge égrène les dernières minutes. Le N°2 menace, supplie et, finalement, tombe mort, foudroyé.

Les portes s'ouvrent. Le Superviseur entre et félicite le N°6, tandis qu'on emporte le corps du N°2.

— « Que désirez-vous? » demande-t-il au N°6.
— « Le Numéro 1 » répond celui-ci.
— « Suivez-moi... »

« Fall Out » commence, non pas avec l'habituelle séquence générique, mais avec un résumé des derniers événements (sur un thème musical différent). Puis nous voyons le N°6 mené par le Superviseur dans une grande salle où siège l'Assemblée qui préside aux destinées du Village. Ses membres portent tous des masques noirs et blancs et des étiquettes fantaisistes : « radical », « libéral », « socialiste », « démocrate » etc... Au bout de la salle, une colonne percée d'une fente d'observation abrite le mystérieux N°1.

Les membres de l'Assemblée applaudissent le N°6, qui est félicité et conduit à la place d'honneur par le Président (Kenneth Griffith) :

« Huissier — Voici le Numéro 6! »
Président — Nous croyons savoir qu'il a survécu au test ultime?
Huissier — Certes.
Président — Alors, nous ne devons plus l'appeler par le numéro 6 ou par tout autre numéro. Il a glorieusement affirmé le droit de l'individu à être un individu, et cette Assemblée se lève en son honneur (il se lève, se tournant vers le N°6)... Monsieur. »

Pour la première fois, on mentionne le « transfert du pouvoir suprême » entre les mains du N°6. Mais d'abord l'Assemblée doit statuer sur le sort de trois Rebelles.

Le premier est un jeune chevelu (Alexis Kanner), répondant — ou plutôt refusant de répondre — au

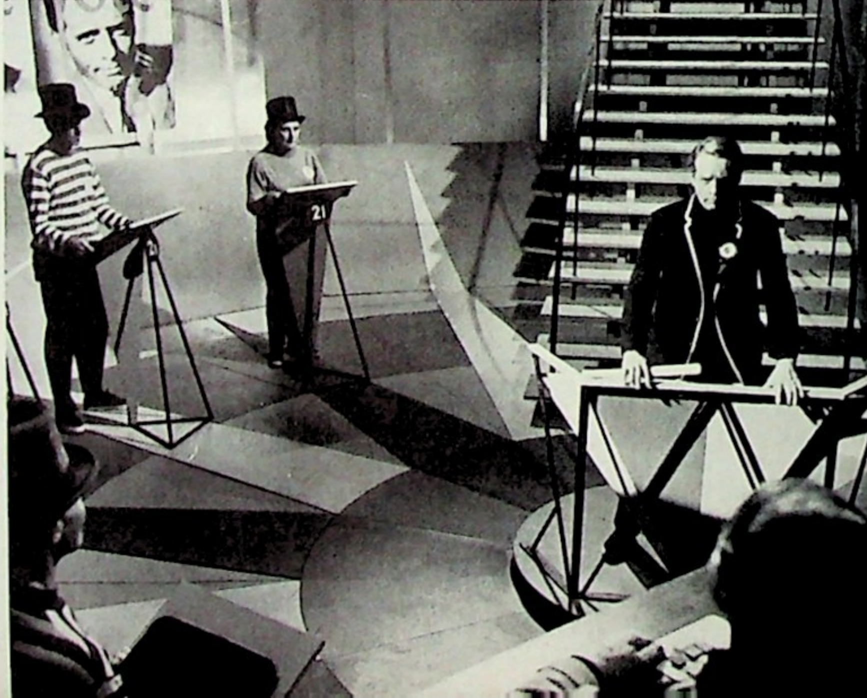
SUITE PAGE 66

« Arrival ». « Rover » empêche le Prisonnier d'approcher de l'hélicoptère du Village.

« The Chimes of Big Ben ». Le N°2 (Leo McKern) face au maître d'hôtel découvre qu'il est l'unique sujet d'inspiration d'une exposition artistique.



« Free for All ». Le N°6 (McGoohan) comparant devant le conseil du Village.





En fidèle chien de garde, « Rover » suit le Prisonnier dans le Village.

Le Prisonnier pendant sa campagne électorale.



FILMOGRAPHIE

The Prisoner — 1967 — 1 série — 17 épisodes
Production « Everyman Films Ltd. » (I.T.C.) (G.B.)
Distribution A.T.V. (Angleterre), C.B.S. (U.S.A.)
47 minutes/couleur
Producteur : David Tomblin
Créateurs : Patrick Mc Goohan et George Markstein.
Directeur de la Photographie : Brandon Stafford, B.S.C.
Direction Artistique : Jack Shampan.
Musique : Ron Grainer.
Acteurs réguliers : Patrick Mc Goohan (Number Six), Angelo Muscat (The Butler), Peter Swanwick (The Supervisor).

« Arrival »
Réal. : Don Chaffey. *Scén.* : G. Markstein & D. Tomblin. *Act.* : Guy Doleman, Paul Eddington, Virginia Maskell, George Baker, Barbara Yu Ling, Stephanie Randall, Frederick Piper.
■ Le premier épisode plante le décor : un homme est enlevé et conduit dans un endroit étrange, non dénué de charmes : le « Village ». Dans ce monde en miniature, les habitants sont des Numéros. Le prisonnier — Numéro Six — apprend que c'est sa démission des Services Secrets Britanniques qui a provoqué son enlèvement...

« The Chimes of Big Ben »
Réal. : Don Chaffey. *Scén.* : Vincent Tilsley. *Act.* : Leo Mckern, Nadia Ginlay, Finlay Currie, Richard Wattis, Kevin Stoney, Hilda Barry, Christopher Benjamin.
■ A l'occasion d'un concours organisé au Village et grâce à la complicité d'une nouvelle venue, Nadia, le Prisonnier réussit à s'évader. Mais le carillon de la célèbre horloge de Londres marque-t-il vraiment le succès de sa tentative?

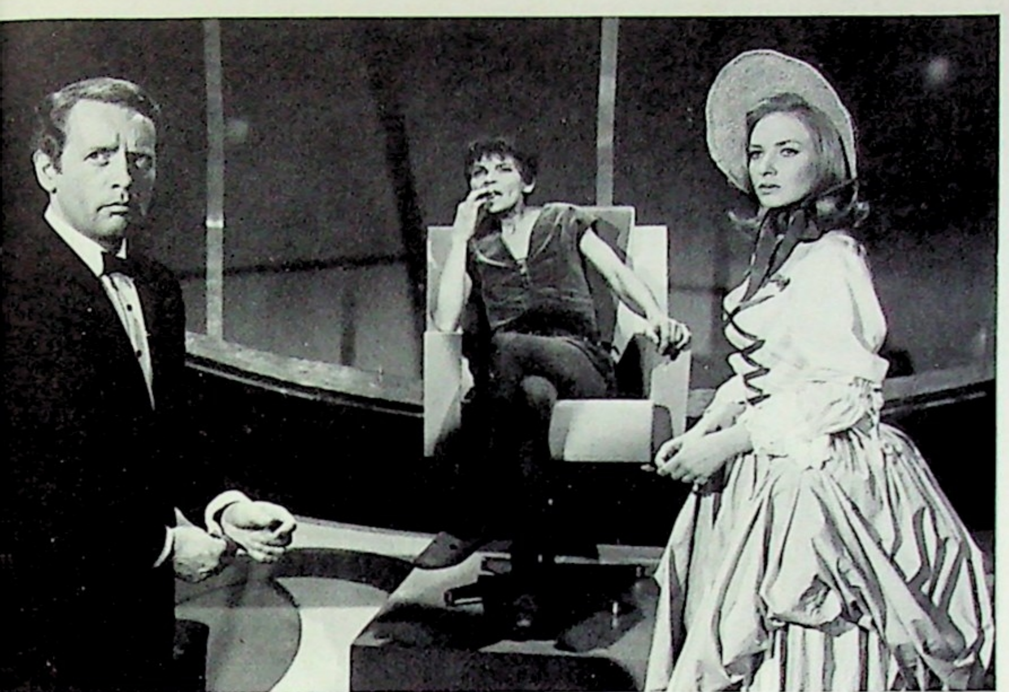
« A, B & C »
Réal. : Pat Jackson. *Scén.* : Anthony Skene. *Act.* : Katherine Kath, Colin Gordon, Sheila Allen, Peter Bowles, Georgina Cookson, Annette Carel.
■ Croyant que c'est dans l'inconscient du N°6 qu'il trouvera le secret de sa démission, le N°2 manipule ses rêves à l'aide d'une nouvelle drogue mise au point par le N°14.

« Free for All »
Réal. : Patrick McGoohan. *Scén.* : Paddy Fitz. *Act.* : Eric Portman, Rachel Herbert, George Benson, Harold Berens, John Cabazon, Dene Cooper.
■ Le Prisonnier devient Candidat au poste de N°2 dans les élections du Village. Mais, une fois élu, il découvre que, même à ce poste, il reste un prisonnier...



« The General ». Le N°2 (Colin Gordon) va présenter au N°6 (Patrick McGoohan) le mystérieux « Général ».

« Checkmate ». Une partie d'échec au Village!



« Dance of The Dead ». Lors d'un bal costumé le Prisonnier est jugé par le N°2 (Marry Morris), déguisée en Peter Pan.

Peter Wyngarde (le N°2).



« The Schizoid Man »
Réal. : Pat Jackson. *Scén.* : Terence Feely. *Act.* : Jane Merrow, Anton Rodgers, Earl Cameron, Gay Cameron, David Nettheim, Pat Keen, Gerry Crampton.
■ Le N°2 utilise un sosie du Prisonnier pour faire croire à celui-ci qu'il est le N°12. Une expérience de transmission de pensée lui permettra-t-elle de rétablir la vérité...?

« The General »
Réal. : Peter Graham Scott. *Scén.* : Joshua Adam & Lewis Greifer. *Act.* : Colin Gordon, John Castle, Peter Howell, Al Mancini, Betty McDonald.
■ Le Prisonnier tente de saboter un nouveau super-ordinateur qui donnerait aux Maîtres du Village le pouvoir de contrôler totalement les esprits.

« Many Happy Returns »
Réal. : Joseph Serf. *Scén.* : Anthony Skene. *Act.* : Donald Sinden, Patrick Cargill, Georgina Cookson, Brian Worth, Richard Caldicot, Dennis Chinnery, Jon Laurimore.
■ Dans cet épisode clé, le Prisonnier, ayant trouvé un matin le Village désert, réussit à regagner Londres. Mais son retour ne correspond pas à ce qu'il avait espéré...

« Dance of The Dead »
Réal. : Don Chaffey. *Scén.* : Anthony Skene. *Act.* : Mary Morris, Duncan McRae, Norma West, Bee Duffell, Aubrey Morris, Camilla Hasse, Alan White.
■ Le Prisonnier profite du corps d'un naufragé, échoué non loin du Village, pour essayer de transmettre un S.O.S. Pour cette faute, il est jugé lors d'un bal costumé...

« Checkmate »
Réal. : Don Chaffey. *Scén.* : Gérald Kelsey. *Act.* : Ronald Radd, Peter Wyngarde, Rosalie Crutchley, Patricia Jessel, George Coulouris, Bee Duffell.
■ Le Prisonnier joue le rôle d'un pion dans une partie d'Echecs où les pièces sont des habitants du Village. Avec l'aide d'autres pièces, il prépare une évasion. Mais, au Village, qui sont les gardiens et qui sont les prisonniers?

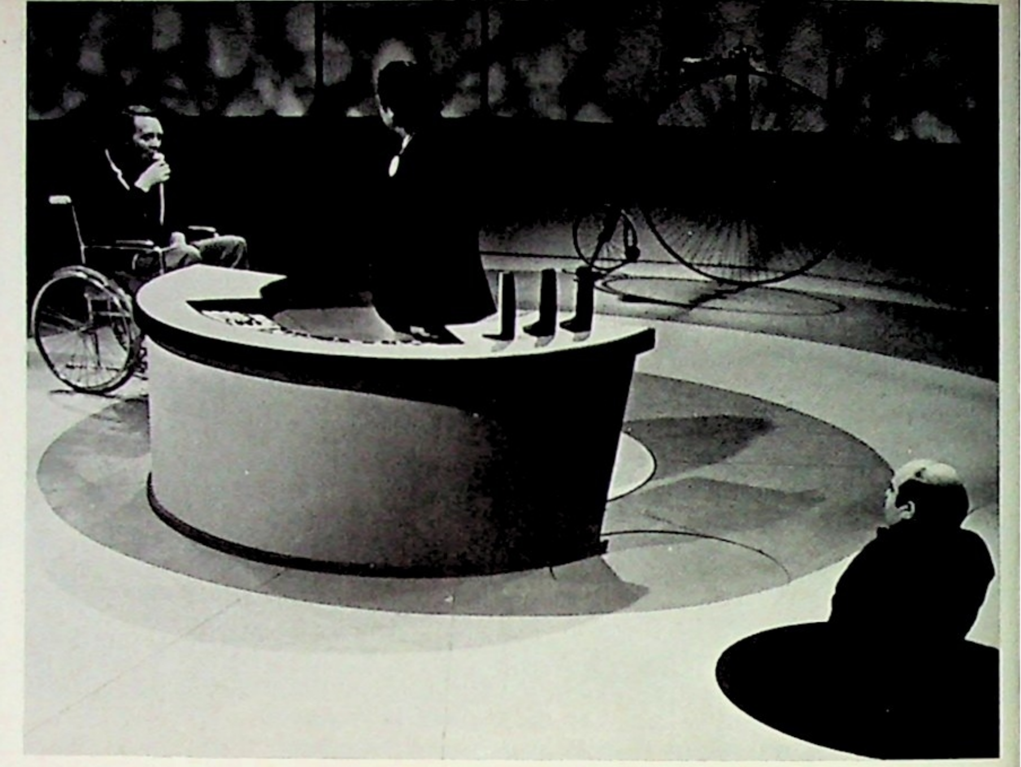
« Hammer into Anvil »
Réal. : Pat Jackson. *Scén.* : Roger Woodis. *Act.* : Patrick Cargill, Victor Maddern, Basil Hoskins, Norman Scace, Derek Aylward, Hilary Dwyer.
■ Pour venger le meurtre d'une jeune fille, le Prisonnier va essayer de faire croire au N°2 qu'il est là pour le surveiller...

« It's Your Funeral »
Réal. : Robert Asher. *Scén.* : Michael Cramoy. *Act.* : Derren Nesbitt, Annette Andre, Mark Eden, Martin Miller, Andre van Gyseghem, Wanda Ventham.
■ Les Maîtres du Village essayent d'intoxiquer le Prisonnier avec de faux projets d'assassinat pour l'empêcher de découvrir une vérité encore plus sinistre...

« A Change of Mind »
Réal. : Joseph Serf. *Scén.* : Roger Parkes. *Act.* : Angela Browne, John Sharpe, George Pravda, Kathleen Breck, Thomas Heathcote.
■ Pour découvrir le secret de la démission du N°6, le N°2 utilise une nouvelle méthode électronique transformant les processus mentaux humains.

« Do Not Forsake Me, Oh My Darling »
Réal. : Pat Jackson. *Scén.* : Vincent Tilsley. *Act.* : Zena Walker, Clifford Evans, Nigel Stock, Hugo Schuster, John Wentworth, James Bree.
■ Le Prisonnier est soumis à une étrange machine, qui transfère son esprit et ses souvenirs dans le corps d'un autre homme...





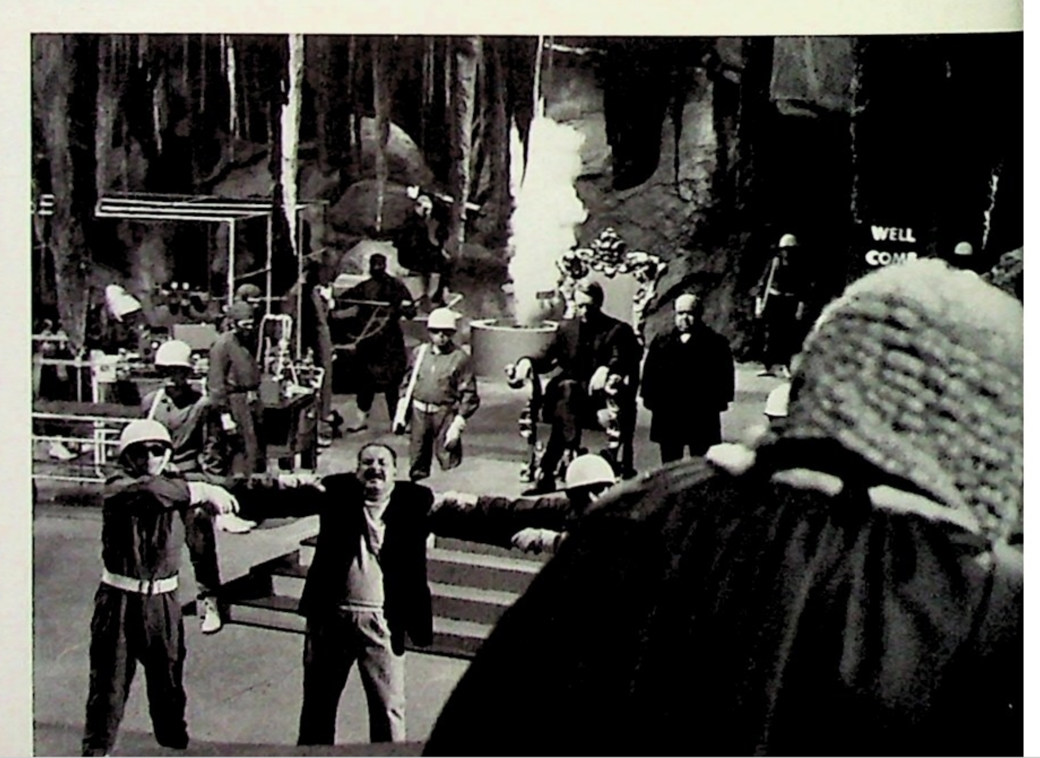
« Once Upon a Time ». Le N°6 ramené en enfance est confronté au N°2 (Leo McKern) qui va lui faire subir l'épreuve du « degré absolu ».

« Living in Harmony » (non distribué aux U.S.A.)
Réal. et Scén. : David Tomblin. *Act.* : Alexis Kanner, David Bauer, Valerie French, Gordon Tanner, Gordon Sterne, Michael Baltour, Larry Taylor.
■ Le Prisonnier se retrouve mystérieusement dans une ville-western, Harmonie, où il vient d'être nommé shériff. Il doit ensuite décider s'il portera une arme ou non...

« The Girl who was Death »
Réal. : David Tomblin. *Scén.* : Terence Feely. *Act.* : Kenneth Griffith, Justine Lord, Christopher Benjamin, Michael Brennan, Harold Berens, Sheena Marsh.
■ Le Prisonnier — dans un épisode qui appartient peut-être à son passé — lutte contre une femme appellée « Mort ». Celle-ci, « née pour tuer », pense que le N°6, « né pour survivre », est le seul adversaire à sa mesure...

« Once Upon a Time » (dernier épisode, 1re partie)
Réal. et Scén. : Patrick McGoohan. *Act.* : Leo McKern, John Cabazon, John Maxim.
■ Un lavage de cerveau fait retomber le Prisonnier en enfance. Ensuite, le N°2 a une semaine pour en faire un docile membre du Village. Mais ce conflit de volontés ne tournera pas à son avantage...

« Fall Out » (dernier épisode, 2e partie)
Réal. et Scén. : Patrick McGoohan. *Act.* : Leo McKern, Alexis Kanner, Kenneth Griffith, Michael Miller.
■ Le Prisonnier a gagné le droit d'être un Homme Libre... ou de diriger le Village. De sa confrontation avec le N°1 résultera la destruction du Village. Mais, de retour à Londres, il réalisera qu'il n'a peut-être que changé de prison...





« Fall Out ». Le Prisonnier siégeant à la place d'honneur. Derrière, la fusée du N°1.

Le N°48 (Alexis Kanner) compare devant le Président (Kenneth Griffith) de l'Assemblée.

Le Prisonnier devant son domicile londonien, dans le dernier épisode, revoit le corbillard qui l'enleva au début.

SUITE DE LA PAGE 59

Numéro 48. Faisant une entrée en musique, il ne se pliera pas au cérémonial du Président (« Quand le bien commun est menacé, quand le fonctionnement de la Société est mis en péril, cette révolte (des jeunes) doit cesser! » Le Jeune Rebelle sème la perturbation, chantant, dansant, agitant la clochette qu'il porte autour du cou. Il est finalement condamné. Puis le Président lit l'acte d'accusation :

« Président — Le prisonnier est accusé de très graves manquements à l'étiquette de notre Village...

(le N°48 agite sa clochette)

... Il a refusé d'obéir aux lois qui soutiennent notre Communauté; a remis en question les décisions de ceux que nous avons élus pour nous gouverner; s'est habillé et s'est exprimé d'une façon grossière, en désaccord total avec la coutume générale. Et enfin, il n'a pas répondu à l'appel de son Numéro! »

Le deuxième Rebelle est le N°2, ressuscité pour être jugé. Comme le N°48 est entré en chantant, il entre en riant, d'un rire véritablement tonitruant. Il est maintenant rasé de près (il portait une barbe). Ayant constaté la victoire du N°6, il s'adresse à l'Assemblée :

N°2 — Des politiques ont été définies, des gouvernements mis sur la touche et des révolutions écrasées dans l'œuf sur un seul mot de moi. Ainsi, n'était-il pas étonnant que cette Communauté me remarque et, qu'un matin, je me sois réveillé parmi vous... Ce qui est regrettable, c'est que je n'ai pu résister que pendant un trop court moment : un bon point pour vos méthodes! Mais vous avez reconnu mes talents et m'avez placé à un poste de pouvoir, Second mais seulement par rapport au Numéro Un (il se tourne vers la colonne abritant le N°1)... Cette autorité m'a permis de prendre des décisions, la dernière concernant cet homme (il montre le N°6). Notre conflit ne pouvait être résolu que par la mort de l'un de nous. Il en est sorti vainqueur et moi, apparemment... mort! (un écran montre les dernières scènes de **« Once Upon a Time »**). Vous ne pouviez donc même pas me laisser reposer en paix! »

Cette fois, le N°2 se révolte ouvertement. Il va défier le N°1 sous sa fente d'observation :

« N°2 — Qui que vous soyez, quoi que vous soyez, si je meurs de nouveau, ce sera en homme libre! »

Et le N°2 jette son badge, symbole du poste qu'il a occupé. Lui aussi est condamné et emmené.

Le dernier rebelle, suivant les termes mêmes du Président, est un homme qui « a résisté, s'est révolté, a combattu, n'a pas cédé d'un pouce, n'a jamais capitulé, a lutté contre tous les moyens de coercition et a finalement gagné le droit d'être une personne, un individu, quelqu'un... »

Cet homme, c'est, bien sûr, le N°6, « un homme d'acier, un homme magnifiquement adapté pour... diriger le Village ou partir! »

Diriger le Village ou Partir, tel est le choix qui est proposé au N°6. « Pourquoi? » demande-t-il, « Parce que vous avez été un exemple pour nous, répond le Président. Vous nous avez convaincu de nos erreurs. Vous êtes le plus pur, vous connaissez la vérité. Montrez-nous le chemin! Votre révolte était juste et honnête. Vous êtes le dernier individu! Nous avons besoin de Vous! » supplie-t-il encore.

Et le N°6 hésite.

Mais il choisit de partir. Un passeport, de l'argent etc. lui sont donnés. Enfin, le Président l'invite à faire un discours. Le N°6 commence : « Je... ». Il ne peut continuer. L'Assemblée entonne à sa suite la proclamation de foi : « JE! JE! JE! JE!... » C'est le triomphe de l'Individu contre la Société. Finalement, le Président le conduit vers le N°1.

Toujours suivi par le Maître d'Hôtel nain, le Prisonnier arrive dans une salle circulaire, peuplée de techniciens et d'appareils. Au sommet d'un escalier en spirale, un homme, masqué de noir et de blanc, lui présente un globe de cristal...

Dans le fond, on entend la voix du N°6 — un enregistrement? — qui répète : « Je ne serai pas manipulé, classé, étiqueté, indexé, mobilisé, démobilisé, numéroté... Ma vie m'appartient. Je, je, je, je... »

Le N°6 réalise que l'homme qu'il a en face de lui est le N°1. Il le saisit et arrache son masque. Derrière, il découvre une tête de singe! Encore un masque qu'il enlève pour se trouver face à face avec... son propre visage. Le N°1 éclate alors d'un rire dément tandis que lui-même et le N°6 se poursuivent dans la Salle de Contrôle.

Exit N°1.

Le Prisonnier réalise alors qu'il se trouve dans une fusée. Il en déclenche le compte à rebours et, avec l'aide du Maître d'Hôtel, liquide les techniciens. Après avoir délivré le N°2 et le N°48, le N°6 et ses trois compagnons quittent la fusée et vont tuer à coups de mitraillette — sur fond musical de la chanson des Beatles : « All You Need Is Love »! — l'Assemblée et les Gardes. Le départ de la fusée du N°1 provoque l'évacuation et la destruction du Village. Rover surgit, une dernière fois, de la Mer mais les flammes de la fusée le réduisent, le ratatinent à la taille d'une balle de golf.

Exit Rover.

Pendant ce temps, le N°6, le N°2 et le N°48 chantent dans une grande cage (la « prison » de **« Once Upon a Time »**) posée à l'arrière d'un camion conduit par le Maître d'Hôtel. Ils ont quitté le Village. Nous les retrouvons sur l'Autoroute M 27 à 20 miles de Londres. Le N°48 est le premier à

quitter le groupe pour faire du stop... Arrivé dans Londres, le N°2 quitte à son tour le Prisonnier, rentrant dans la Chambre des Lords de Westminster. Un policier le salue...
Resté seul, le N°6 regagne son appartement. Comme le Maître d'Hôtel pénètre dans la maison, un corbillard s'approche...
Le N°6 monte dans sa Lotus et démarre.
Les dernières images bouclent le cycle : un coup de tonnerre éclate; sur la route déserte, la voiture du N°6 s'éloigne jusqu'à n'être plus qu'un point dans le lointain qui disparaît tandis que résonne une dernière fois le bruit de lourdes portes se refermant sur... le Prisonnier!

Retour au Village

►Nous avons dit plus haut que **Le Prisonnier** faisait appel à l'imagination. Il fait également appel à l'intellect et a suscité des milliers de tentatives de décryptage.
Une chose est certaine : rien n'est gratuit dans **Le Prisonnier**, et chaque détail a son importance, suggérant souvent une ou plusieurs interprétations.
Par exemple, nous voyons le N°2 de **« Checkmate »** (Peter Wyngarde) pratiquer les Arts Martiaux. Or ceux-ci supposent l'uitlisation de la force même de votre ennemi contre lui. Et c'est précisément la tactique qui est employée par le N°2 pour faire échouer la tentative d'évasion du N°6...
De la même façon, Mc Goohan choisit souvent de traiter « à la façon du Village » des thèmes de notre vie quotidienne : depuis le facteur qui demande au N°6 de « signer son numéro ici » jusqu'aux mécanismes les plus importants de notre Société, le Village est un miroir déformant qui doit servir à nous mettre en garde.
Ainsi sont abordés les problèmes de l'éducation dans **« The General »**, de la Justice dans **« Dance of the Dead »**, du Jeu Electoral et de la Liberté de la Presse dans **« Free for All »** avec ce dialogue sublime entre le N°6 et deux journalistes du « Tally Ho » venus pour l'interviewer :

« N°113 — Je suis le N°113 et voici mon photographe, le N°113 bis. Nous travaillons pour le journal local; vous le connaissez, peut-être?
N°6 (au chauffeur) — Roulez!
N°113 — Vous savez que c'est un grand événement : nous n'avons pas eu de candidats de votre valeur depuis longtemps...
N°6 (sarcastique) — Vous avez de la chance!
N°113 — Et comment allez-vous mener votre campagne?
N°6 — Pas de commentaires.
N°113 (inscrivant cependant sur son carnet) — « J'ai l'intention de faire respecter la Liberté, quel qu'en soit le prix...
N°113 bis (prenant une photo) — Souriez!
N°113 — Un mot sur votre politique intérieure?
N°6 — Pas de commentaires.
N°113 (même procédé) — « Je m'efforcerai d'accroître la sécurité de notre Village... »
N°113 bis — Souriez!
N°113 — Un mot sur votre politique extérieure?
N°6 — Pas de commentaires.
N°113 (imperturbable et continuant de noter) — « Nous exporterons tout ce que nous produisons aux confins du globe ».
— Et vous avez une idée précise sur la Vie et la Mort?
N°6 — Changez de disque, vous m'ennuyez!
N°113 — « Pas de commentaires ». Merci!
Un crieur — Dernière Édition! Lisez tous les commentaires du N°6! Achetez l'Édition Spéciale des Élections! »

C'est toute la dialectique du Village que l'on retrouve ici. L'information reste contrôlée par le Pouvoir et, quoi que puisse dire le N°6, les jeux sont faits d'avance. Enfin, quand sont abordés des problèmes fondamentaux (la Vie ou la Mort), la révolte spontanée du Prisonnier est transformée en révolte artificielle, conforme aux normes, acceptable. En effet, si les Maîtres du Village tolèrent l'évocation de certains sujets, ils ne veulent cependant pas les voir discutés. De plus, cette « révolte programmée » confère une illusion de liberté — et, donc, de véracité — au reste de l'interview...
Le N°6 est donc prisonnier non seulement *au* Village mais également *dans* le Village par l'image préfabriquée que l'on présente de lui aux Villageois.
Et, finalement, le déroulement — certes, outrancier — de cette interview ne rappelle-t-il pas le passage sur nos écrans de certaines personnalités jugées « dérangeantes » par ceux qui décident de l'Information?
Le Village, reflet déformé de notre Société ou mise en garde? L'allégorie finale présentée dans le dernier épisode laisse peu de doutes. Cette « Assemblée », n'est-ce pas le Pouvoir qui nous dirige, toujours le même dans sa volonté d'étouffer l'individu, quelle que soit l'étiquette qu'il porte? Les personnages du N°48 et du N°2 ne représentent-ils pas les éternels « rebelles » que sont la Jeunesse et les Intellectuels? Leurs rebellions sont cependant jugées négatives, sans effet, et seul le N°6 dont la rebellion est « pure » — sans classes ou étiquettes — est admis à rencontrer le N°1.
Or, que trouve-t-il? D'abord le masque de l'Animal qui est dans l'Homme. Et enfin, lui-même. Ainsi, on peut choisir de voir dans cette dernière énigme, posée par un Mc Goohan-Sphinx moqueur, une allégorie de la quête de la Vérité que tout Homme finit par trouver en soi. Ou un message qui nous dit que la

Société n'est finalement pas le produit de manipulateurs mystérieux mais de nous-mêmes...
Et nous voilà au pied du mur : le N°6 *est* le N°1! L'Homme est et reste son pire ennemi : il est à la fois ange ou démon, dictateur ou révolté.
Le Prisonnier est donc un symbole : il exprime une réaction contre le pouvoir croissant de la Société sur l'Individu. Le N°6 est conscient du fait que l'Autorité (le N°1) s'efforce d'étouffer l'individualité des gens, et lutte pour échapper à ce sort. En faisant semblant d'accepter le rôle que lui impose la Société, il essaye de détruire le Système de l'intérieur. Il le considère comme quelque chose de dérisoire, de ridicule même (d'où l'humour narquois toujours présent dans l'attitude du N°6), en attendant l'occasion propice qui lui permettra de s'évader.
Certains prisonniers du Système, sont incapables de saisir cette occasion. Comme la Tour dans **« Checkmate »**, ils ont subi un lavage de cerveau qui en a fait des sujets soumis du Village. D'autres subissent une forme plus subtile d'aliénation : ils sont nommés par le N°1 à des postes importants qui en font des Représentants de l'Autorité, et leur font croire que le Système est bon. D'autres enfin, comme le Maître d'Hôtel, attendent patiemment leur heure, au cœur même du Pouvoir, sachant qu'un jour une forte personnalité comme le N°6 viendra les libérer.
Le Prisonnier est fort parce qu'il reste un Individu. Mais qu'est-ce qu'un Individu? Dans une certaine mesure, nous sommes tous des individus. Pour Mc Goohan, l'Individu est celui qui est libre de corps *et* d'esprit : si une personne est libre physiquement mais non mentalement, elle est un prisonnier. Ainsi, au Village, malgré les vêtements originaux qu'ils portent, les Villageois sont tous des prisonniers, sinon dans leur corps (N°s 2, Gardiens) mais dans leur esprit. Le style « Belle Epoque » du Village n'est-il pas d'ailleurs un rappel d'un temps où l'on ne s'interrogeait pas, d'un temps qui annonçait les pires tyrannies de la deuxième Guerre Mondiale?...
Le N°6, bien que constamment sous surveillance, se distingue des Villageois non seulement par sa tenue — plus sobre — mais, ce qui est plus important, par son esprit. Lui seul s'efforce vraiment de rester un Individu face aux agressions du N°1. Ainsi, Mc Goohan nous enseigne qu'en ce domaine les apparences ne comptent pas : c'est à l'esprit que l'on reconnaît le véritable Homme Libre.
L'évasion du N°6 montre cependant que l'Individu seul, aussi fort soit-il, ne peut lutter efficacement contre la Société. L'aide du N°2, du N°48 et du Maître d'Hôtel est nécessaire au Prisonnier. Il les mène, certes, mais s'appuie aussi sur eux.
Mais peuvent-ils vraiment triompher? A en croire la fin de **« Fall Out »**, on est tenté de dire non. Le N°48 se désintéresse de la « gestion » de la Liberté récemment conquise et quitte le groupe. Le N°2 est « récupéré » par une autre sorte de Pouvoir, en fait le même sous un masque différent. Le Maître d'Hôtel se replie dans l'appartement du N°6, sorte de cocon qui peut symboliser le refus du peuple de suivre ses libérateurs.
Resté seul, le Prisonnier se retrouve finalement dans une Prison d'où il n'y a pas d'évasion possible : notre monde!
Bien que de nombreuses explications aux mystères du **Prisonnier** aient été proposées, on peut probablement dire que cette approche du problème correspond à la vision de Mc Goohan.
Celui-ci déclarait, en effet, dans une récente interview :
« La fonction de n'importe quel Art est d'être en avance sur son temps, de proclamer tout haut les signes de ce qui n'est pas encore perceptible mais est cependant déjà présent.
J'espère avoir lancé ce genre de signal. Des gens disparaissent dans des camps comme le Village. Ce n'est pas de l'imagination, ce sont des faits. De tels endroits existent sur certaines cartes... En ce moment même, on vide de leur personnalité des individus pour en faire des esclaves, à coup de lavages de cerveau. L'inquisition de l'esprit par les Psychiatres est bien pire que n'importe quelles tortures physiques.
Plus qu'en n'importe quoi, je crois passionnément en la Liberté de l'Individu. J'ai parfois envie, comme dans **Le Prisonnier**, de crier : « C'est notre droit! La perte de notre Individualité est un cauchemar! »
Quant à George Markstein, il écrit :
« La vérité, c'est que, si **Le Prisonnier** a un sens, c'est tout simplement que nous sommes tous des prisonniers qui ne pouvons échapper à notre forme particulière de captivité. En d'autres termes, une célébrité ne pourra échapper à sa renommée dans l'anonymat, la Reine ne peut pas se perdre dans un Grand Magasin, un Jeune Protestant à Belfast trouvera très difficile de courtiser une Jeune Catholique, un homme de forte taille ne peut pas s'habiller comme Frank Sinatra, un Aveugle ne peut pas voir, un Pauvre n'a pas les moyens de voyager... Tous, à leurs façons, sont des prisonniers. Pour certains, cette captivité est très supportable, pour d'autres, elle peut être aussi pénible qu'une cellule de Dartmoor. Mais tous sont dans une certaine prison... »
Le but du **Prisonnier** n'est peut-être pas d'apporter des réponses mais de poser des questions. Comme Samuel Beckett le suggère : il n'y a pas de réponses. Godot n'arrive jamais. Mais son attente, ou la recherche de solutions dans **Le Prisonnier** est stimulante et oblige le spectateur non pas simplement à *penser* , mais à penser

sur ou *autour de* quelque chose. **Le Prisonnier**, du début jusqu'à la fin, nous oblige à nous poser des questions, à remettre en cause nos réponses, à les confronter à celles d'autrui...
Et c'est là que réside sans doute le véritable message du **Prisonnier**, non dans une réponse mais dans une question : *Pourquoi?*

Évasion

►Il y a dix ans, **Le Prisonnier**, s'il remporta un succès d'estime, ne fut pas un succès commercial. Il semble pourtant qu'aujourd'hui, en 1978, le N°6 se soit finalement évadé du ghetto commercial dans lequel il était resté injustement confiné jusqu'ici.
Lors de sa première diffusion, l'audience du **Prisonnier** avait cependant dépassé celle d'un feuilleton normal. En Angleterre, aux U.S.A., une nouvelle génération était née : les « Prisoner Freaks ». Et le message de Mc Goohan se transmit. Ici et là, on vit des chansons, des poèmes, des romans et même des comic-books (Jack Kirby avoua qu'un des épisodes du fameux « Fantastic Four » — prisonniers du Village de Dr. Doom — fut inspiré par la série!) reprendre les thèmes du Village, du N°6 etc...
Plus directement, Ace Books publia trois romans — dont l'un, très bon, par Thomas Disch — qui prétendaient donner une suite au feuilleton. Mais cela n'alla pas plus loin.
Alors, pourquoi le succès commercial phénoménal que remporte soudain **Le Prisonnier** en Angleterre?
Une rediffusion, voici de cela un an, mit le feu aux poudres : pétition de fans pour obtenir la programmation du **Prisonnier** dans leurs régions (La télévision A.T.V. anglaise est divisée, comme notre FR3, en régions aux programmes sensiblement différents). Embarras de la Télévision qui constate qu'une série vieille de dix ans remporte plus d'engouement que ses derniers « succès »... Finalement, A.T.V. cède : c'est le boom.
On voit apparaître des badges au symbole du Village, numérotés « 6 », « 2 » ou même « 1 » dans les conventions de S.F., de B.D., dans la rue...
Une Association de fans est lancée à l'instigation de Roger Goodman et Judie Adamson, désireux de *communiquer* avec d'autres amateurs-de-**Prisonnier**. Elle compte maintenant plus de 2 000 membres. *Six-Of-One* — nom donné à l'Association — organise une Convention Annuelle... au Village, à l'Hôtel Port-Meirion; imprime un journal trimestriel, *Alert*; vend, avec succès, des T-shirts, des badges, des photos du **Prisonnier** et même... des Rovers grandeur nature (ils coûtent 2 livres pièce)!
Des éditeurs anglais parlent maintenant d'une série de livres reprenant les aventures du N°6. Un projet d'adaptation en Bandes Dessinées fut également étudié par les Marvel Comics — et provisoirement (?) classé à cause du succès de **« Star Wars »**. Du côté télévision, un feuilleton comme le tout récent **« 1990 »**, montrant une Angleterre du futur dominée par un État Kafkaïen tout-puissant, doit beaucoup au **Prisonnier**...
Le fait que **Le Prisonnier** ait pu être rediffusé dix ans après sa réalisation et remporter un tel succès prouve indubitablement non seulement que la série n'a pas vieilli, mais encore que le message que Patrick Mc Goohan essayait de transmettre conserve toujours toute sa puissance.
On peut même penser, à la lueur du Watergate, du Goulag, des Asiles Russes, des lois sur la Protection de l'Information etc... qu'il a une portée encore plus grande de nos jours.
Que nous le voulions ou non, pour le meilleur et pour le pire, nous avons rejoint le Numéro 6.
« Bonjour chez vous! »

BIBLIOGRAPHIE

Livres :
Thomas M. Disch : « The Prisoner » (Ace Books, 1969).
David Mc Daniel : « The Prisoner — Number Two ». (Ace Books, 1969)
Hank Stine : « The Prisoner — A Day in the Life ». (Ace Books, 1970)
Revues :
« Alert » : Trimestriel publié par *Six-Of-One*, The Prisoner Appreciation Society, P.O. Box 61, Cheltenham, Glos. GL52 3JX, Angleterre.
Articles :
in *« Fantastic Television »* by Gary Gerany & Paul H. Schulman. (L.S.P., 1977.)

PATRICK MCGOOHAN :

Essai de filmographie

Les débuts de Patrick McGoohan (né en 1928) se sont faits sur des planches de théâtre. D'abord avec la Sheffield Repertory Company, puis d'autres compagnies jusqu'à son accession au théâtre du « West End » de Londres, où son rôle dans l'adaptation théâtrale de **« Moby Dick »** d'Orson Welles lui vaudra d'être remarqué par le Cinéma. Il jouera, en effet, des rôles de second plan, dans **Passage Home** (1955), **Zarak** (1957), **Dark Avenger** (1957), **The Dam Busters** (1957), **I Am A Camera** (1957).
Sa carrière à l'écran commence vraiment avec un contrat passé avec la Rank qui lui donnera des rôles de premier plan dans **High Tide at Noon** (1957), **Hell Drivers** (1958), **The Gipsy and The Gentleman** (1958), **Nor the Moon by Night** (1958).
Quittant alors la Rank, il retourne au théâtre où il interprète entre autres **Danton's Death** et **Brand** (d'Ibsen). Cette dernière création lui vaut le « Best British Theatre Actor Award » en 1959.
Une adaptation télévisée de **Brand** le fait remarquer, et il obtient le rôle de John Drake pour la série **Danger Man** (1960 à 1966 : 72 épisodes), au cours de laquelle il fera la connaissance de George Markstein.
McGoohan n'en abandonne pas pour autant le Cinéma avec **All Night Long** (1962), **The Quare Fellow** (1962), **No life for Ruth** (1962), **Doctor Syn** (1963), **The Three Lives of Thomasina** (1964), **Two Living, One Dead** (1965).
En 1967, lassé de **Danger Man**, il réalise **The Prisoner** (1967 : 17 épisodes) pour la télévision.
Sa carrière au Cinéma se poursuit avec **Ice Station Zebra** (1968), **The Moonshine War** (1971), **Isabella of Spain** (1971), **Mary, Queen of Scots** (1972), **Tai Pan** (1973), **The Genius** (1973).
En 1972, il s'installe en Californie après un séjour de deux ans en Suisse. Il produit deux épisodes de **Colombo** avec Peter Falk, où il jouera lui-même le rôle du Vilain : **« By Dawn's Early Light »** et **« Identity Crisis »** truffé d'allusions au **Prisonnier**.
Plus récemment, Patrick McGoohan a joué dans **Silver Streak** (1976) et, pour la télévision, **The Man in the Iron Mask** (téléfilm, 1976) et la série **A Man Called Rafferty** (1977).

FANTASTIQUE ET S.-F. DANS LE CINÉMA HONGROIS



« Les Fenêtres du Temps ». Un monde futuriste souterrain,

L'écrivain et humoriste hongrois Frigyes Karinthy faisait un jour remarquer que les récits de vulgarisation scientifique débutent toujours par : « On savait déjà dans la Grèce antique... » En matière de cinéma, plus on passe en revue les techniques révolutionnaires et les grandes inventions du 7e art, plus on est amené à commencer par la phrase : « George Méliès savait, a inventé, utilisait déjà... »

Et il en va de même avec les films de science-fiction. George Méliès réalisa dès 1902 ce qui est généralement considéré comme le premier film de science-fiction, intitulé **Le Voyage dans la Lune**, *suivi deux ans plus tard par* **Le Voyage à travers l'impossible**. *En Angleterre, Charles Urban produisit en 1909 le premier film qui mérite d'être appelé de la « vraie » science-fiction, au sens où nous utilisons le terme aujourd'hui; c'était* **The Airship Destroyer**, *suivi en 1911 par* **The Aerial Anarchists**. *Ces deux films étaient réalisés par Walter Booth. L'étape suivante vit les metteurs en scène transférer le théâtre de leurs exploits sur notre satellite, comme dans* **Les Premiers Hommes dans la Lune**, *en 1919. L'année d'après, ils redescendaient sur Terre pour* **Les Pirates**, *de 1920.*

En Allemagne, le feuilleton en six épisodes de Otto Rippert, **Homunculus**, *fut le premier grand film de science-fiction à montrer les terrifiantes aventures d'une « homme artificiel et sans âme » — comportement assumé de nos jours au cinéma par des hommes de chair et d'os. C'était le premier film dans lequel les savants et la science en général étaient présentés comme fondamentalement dangereux. C'est un thème sur lequel on palabre toujours, mais c'était en tout cas une prédiction remarquable et le point de départ d'une foule de scénarios de S.-F.*

Aux États-Unis aussi on trouve des tentatives dans le domaine du cinéma de science-fiction : **Man's Genesis**, *de D.W. Griffith en 1912;* **The Flying Torpedo** *en 1916. Au Danemark, Forest Holger-Madsen réalise* **Himmelskibet (A quatorze millions de lieues de la Terre)** *en 1917 et en Russie, le roman de Tolstoï,* **Aelita**, *est filmé en 1924.*

En France, Abel Gance fait cette fois une incursion intéressante dans le domaine de la F.S. — il s'agit là de Fiction Symbolique plus que de science-fiction! — avec **La Folie du Docteur Tube**, *en 1915.*

Et pourtant, si quelqu'un vous demandait de citer le nom d'un grand personnage d'origine hongroise qui se soit illustré dans le cinéma de science-fiction ou dans les genres voisins, vous penseriez probablement à Bela Lugosi, le plus illustre Dracula de l'histoire du Cinéma. Il est certain qu'il fut le plus célèbre des Hongrois à s'être compromis dans le genre fantastique. Cependant, d'autres cinéastes dont l'étoile a brillé au firmament de la science-fiction sont également originaires de Hongrie; je n'en citerai que deux : Sir Alexander Korda, qui produisit **The Shape of Things to come (La Vie future)**, *d'après le roman de H.G. Wells, et George Pal qui, en tournant* **Destination Moon (Destination Lune)** *en 1950, ouvrit ce qu'on pourrait appeler « l'ère des fusées » dans le ciel du cinéma de S.-F.*



où des machines-robots ressuscitent les cinq rescapés hibernés d'un holocauste atomique.

Les thèmes fantastiques apparurent très tôt dans le cinéma hongrois. Alfred Deesy, acteur et metteur en scène de talent qui réalisa des films dans les années 20, à Vienne et en Hongrie, sous le nom d'Alfred Kempf Dezsi, dirigea trois films fantastiques pour la compagnie hongroise « Star » en 1917-1918.

The Tryton (1917), écrit et interprété par l'acteur populaire Karoly « Pufi » Huszar, conte l'histoire d'un monstre marin hypersensible, qui tombe amoureux d'une jolie fille et l'enlève dans une élégante station thermale. Elle lui échappe et le triton se change en homme pour tenter d'acheter sa bien-aimée à son mari en échange d'un monceau de perles fines. Il l'obtient, et la femme ne cherche plus à le fuir cette fois... mais elle le trompe! C'en est trop : le pauvre triton s'enfonce de nouveau dans les eaux.

L'Homme préhistorique (Az osember), fut écrit par le poète Zoltan Somlyo et l'écrivain Erno Gyori. Mis en scène par Cornelius Hintner, il date aussi de 1917 : un savant fait des expériences avec des rayons mystérieux, s'efforçant de faire jaillir une conscience humaine dans l'esprit des singes. Il découvre à la fin du film un jeune singe très doué, et réussit. Le singe, qui répond au nom de Dominiusz, gagne l'affection de quelques jolies femmes, s'empare du pouvoir politique et tente de rendre la monnaie de sa pièce à son ancien maître. Mais le savant tient toujours Dominiusz en son pouvoir et il le retransforme en singe : Dominiusz disparaît dans la forêt en bondissant de branche en branche, toujours plus loin...

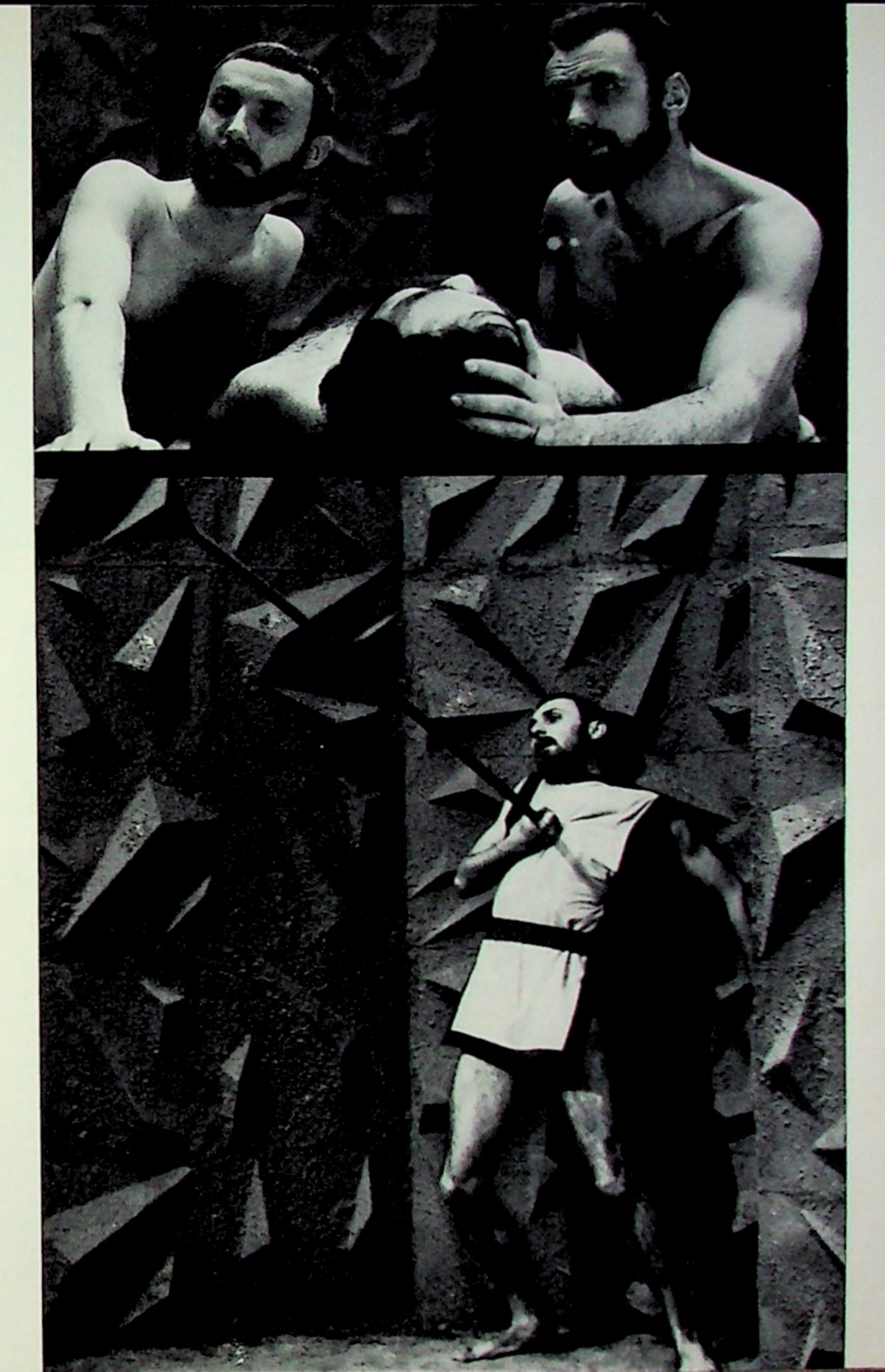
L'année suivante, en 1918, Deesy met en scène **The Mind-detecting Ray (Lelekbelato Sugar),** d'après le scénario d'Istvan Lazar. Nous retrouvons le personnage du savant fou de tant de films de science-fiction. Cette fois, il tente désespérément de trouver quelque chose de sensationnel et de nouveau — n'importe quoi. Un pauvre jeune homme vient lui demander de l'aide : il est lui aussi inventeur et a découvert un curieux rayon qui révèle les secrets les plus profondément enfouis dans l'esprit des gens. Le mauvais savant lui dérobe sa grande invention, et le fait enfermer dans un asile de fous. A la fin, il se brûle les doigts à l'incendie qu'il a allumé, puisque c'est le rayon miraculeux qui démasque sa traîtrise.

La compagnie de production rivale, la « Corvin », fondée en 1916 par Alexander Korda, produit en 1917 **The Magic (Magia),** un drame de science-fiction. Le scénario est signé de Kalman Sztrokay, un savant, et de Frigyes Karinthy, l'un des plus grands auteurs hongrois. Il est intéressant de noter que (bien que réalisé quatre ans plus tôt) **The Magic** d'Alexander Korda contient presque tous les éléments du thème de Dracula que l'on retrouvera pour la première fois dans **Nosferatu,** en 1922.

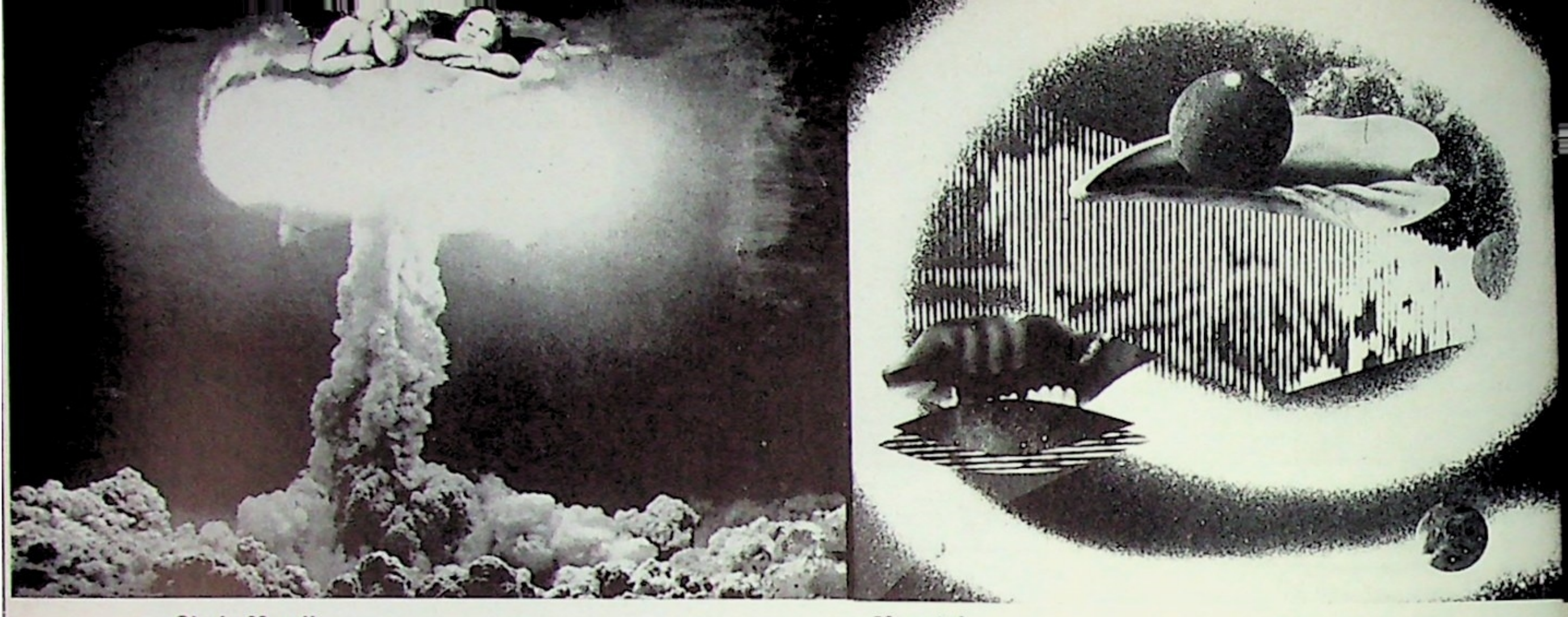
Pal, un jeune étudiant sympathique, est hébergé par le baron Merlin, dont il doit mettre la bibliothèque en ordre. Il trouve un vieux volume qui traite du mystère de Szineziusz, un ancêtre du baron qui avait découvert la pierre philosophale et lui avait donné le nom de Magiszterium; cette pierre philosophale procurait la jeunesse éternelle, mais

seulement lorsque son propriétaire absorbait le sang d'un jeune homme toutes les mille lunes. Le livre contenait aussi un vieux parchemin où il était précisé que, quelque part dans le château, se trouve un miroir qui dévoile le passé.
Pal et la jeune épouse du baron tombent amoureux l'un de l'autre et se mettent à la recherche du miroir. Ils le découvrent, mais sont horrifiés de voir qu'au XVe siècle, Szineziusz avait tué son propre assistant pour prolonger sa vie. Ce dernier n'était autre que Pal, et ils reconnaissent sous les traits de Szineziusz le baron Merlin. Et, comme l'histoire n'est qu'un éternel recommencement, Szineziusz-Merlin renaît encore et encore, aux dépens de la vie de Pal, qu'il assassine toutes les mille pleines lunes — période à peu près égale à la durée d'une génération humaine. Le film évoque la Révolution française, au cours de laquelle Danton-Szineziusz envoie un jeune noble (Pal) à la guillotine. Le baron, sous les traits de Borgia, tue Pal encore une fois à l'aide d'une bague à poison.
Pal et la baronne sont bouleversés parce que la prochaine — à moins que ce ne soit la dernière? — pleine lune fatidique tombe le 6 juin 1917, et que la date se rapproche : le baron a même prévu d'organiser à cette date une grande fête dans son château. Il invite un cirque ambulant à participer aux festivités et projette de faire étalage de ses pouvoirs magiques. Mais le terrible maléfice sera conjuré, Pal survivra — l'happy-end est inévitable.
Malheureusement les copies de tous les films dont nous avons parlé jusqu'ici n'échappèrent pas à leur funeste destin : elles furent, croit-on, brûlées ou détruites pendant les deux guerres mondiales. Selon les critiques de l'époque, **The Magic** fut un franc succès. Le rôle de Pal était interprété par Mihaly Varkonyi, qui devint par la suite sous le nom de Victor Varconi un acteur célèbre, puisqu'il joua à Hollywood sous la direction de Cecil B. de Mille pendant les années 20. Il mourut en 1976 aux U.S.A.
Après un long silence, de nouveaux films de S.-F. virent le jour en Hongrie : un court métrage, un film de 90 minutes et quelques films d'animation furent produits au cours des dix dernières années.
Commençons par le long métrage : **Les Fenêtres du temps (Az ido ablakai)** se déroule au troisième millénaire. Des gadgets électroniques placés dans un laboratoire (ou une forteresse) souterrain réveillent trois femmes et deux hommes qui hibernent. Ils réalisent bientôt qu'ils sont seuls dans ce monde souterrain. Mais qui étaient-ils dans leur vie précédente?
Eva (interprétée par la voluptueuse Beata Tyszkiewicz) était une chanteuse célèbre. Son amant, un savant, s'étant suicidé, Eva n'avait pas voulu lui survivre et s'était fait placer en état d'hibernation. Beryl, la belle blonde (dont le rôle est tenu par la jeune actrice allemande Heidemarie Wenzel) a des souvenirs terribles. Elle avait été emmenée avec sa famille dans des camps où on les avait soumis à des expériences. Elle est déjà venue dans cet endroit, et se souvient vaguement des couloirs et des salles... La troisième femme, Maguy (Krystyna Mikolajewska) est gravement, incurablement malade. Née quarante ans après la première guerre des quarks, elle avait été gravement touchée. L'un des hommes, Avram (l'acteur et metteur en scène bulgare Ivan Andonov) était l'un des fondateurs de la théorie des quarks qui aurait pu apporter à l'humanité tout entière une énergie infinie, et il s'était fait mettre en hibernation parce qu'il voulait voir le résultat de ses théories. L'autre homme, Sinis (interprété par l'un des plus grands acteurs hongrois, Miklos Gabor), se comporte d'une manière tout à fait suspecte, tente d'empêcher les autres de trouver la sortie. Il tue Eva et laisse mourir Maguy, mais son secret est découvert : c'était lui le Président qui avait donné l'ordre aux avions de lâcher les bombes quark. Sinis avait été placé en hibernation de sorte qu'on puisse l'éveiller et lui faire payer ses crimes plus tard, mais il se défend en disant qu'il n'était pas le seul coupable du cataclysme, car Avram faisait partie de ceux dont les recherches et les travaux avaient amené aux bombes quark : Avram était aussi responsable que lui. Beryl et Avram lui demandent de leur montrer la sortie, et il la leur indique, mais il ne leur dévoile pas le moyen de neutraliser les rayons mortels qui ont déjà coûté la vie d'Eva. Le couple parvient tout de même à sortir et rejoint la surface dévastée de la Terre, sur laquelle il se pourrait bien qu'ils soient les derniers survivants.
Les critiques ne furent pas très satisfaits du scénario; l'u d'eux fit remarquer que **Les Fenêtres du temps** étaient des fenêtres condamnées, et Laszlo B. Nagy, l'un des plus grands critiques hongrois, donna à son article le titre suivant : « Les Fenêtres de l'ennui... » Mais les critiques louèrent pourtant la mise en scène sensible et délicate de Tamas Fejer, ainsi que la très belle photographie en couleurs de Miklos Herczenik. Ces qualités valurent au film le Prix de la Photographie au Festival de Paris 1973.
Le court métrage en couleurs intitulé **Arena** (24 minutes) fut mis en scène par Judit Vas, qui avait auparavant réalisé une série unique et remarquable de films sur la psychologie.
Dans **Arena,** trois hommes sont prisonniers d'une grotte étrange, artificielle, violemment éclairée par une lumière froide, bleue. Une mystérieuse énergie extérieure leur fournit les vivres et l'habillement. Il leur est également remis un réseau compliqué de tubes de métal imbriqués les uns dans les autres comme un puzzle. Ils construisent d'abord une échelle, mais celle-ci ne leur permet pas de s'échapper : les murs qui les entourent sont infiniment hauts. Et pourtant, une porte s'ouvre dans la paroi, à intervalles de temps réguliers. Ils ne peuvent y pénétrer que

l'un après l'autre. Ils découvrent que le long passage dans lequel ils se retrouvent est un labyrinthe.
Les prisonniers ne savent ni depuis quand, ni pourquoi, ni par qui ils sont incarcérés. Ils démontent l'échelle et utilisent les tubes de métal pour construire des outils et des armes. Ils s'amusent, au début; mais l'incertitude et la réclusion entraînent vite la tension et l'agressivité. L'un d'entre eux, qui paraît avoir découvert une nouvelle partie du labyrinthe, peut-être une sortie, est tué par les deux autres qui le soupçonnent d'être un espion de leurs geôliers inconnnus. Deux portes s'ouvrent tout à coup dans la paroi, et les deux survivants pénètrent dans le passage. Ils arrivent dans une vaste arène, éclairée par une lumière jaune, aveuglante. Les deux hommes se battent alors l'un contre l'autre, dans un combat sans merci. Lorsqu'ils retombent tous deux, mourants, l'image glisse et l'arène entière apparaît sur l'écran de contrôle d'une gigantesque machine, qui émet un message : « Résultat de l'expérience — l'observation de la planète QXQl est terminée. Le comportement des habitants est injustifié; ils sont dominés par l'agressivité, et considèrent le terrain d'expérimentation comme un champ de bataille. Ils ne présentent aucun danger envers les autres planètes, car ils s'entretueront avant de les atteindre... L'expérience a échoué; elle devra être renouvelée. » Et la séquence d'ouverture dans l'arène apparaît de nouveau sur l'écran de contrôle... **Arena** remporta le « Sceau d'Or » à Trieste en 1970. Entre autres critiques, je voudrais citer Robert van Laer : « Parmi les nombreux courts métrages qui composaient le programme, nous avons tout particulièrement remarqué le film hongrois **Arena**. Le metteur en scène Judit Vas a tourné, sur un récit de Lajos Matos, l'aventure simple mais impressionnante de trois hommes soudainement contraints de vivre ensemble, prisonniers d'un espace restreint... La vie en com-



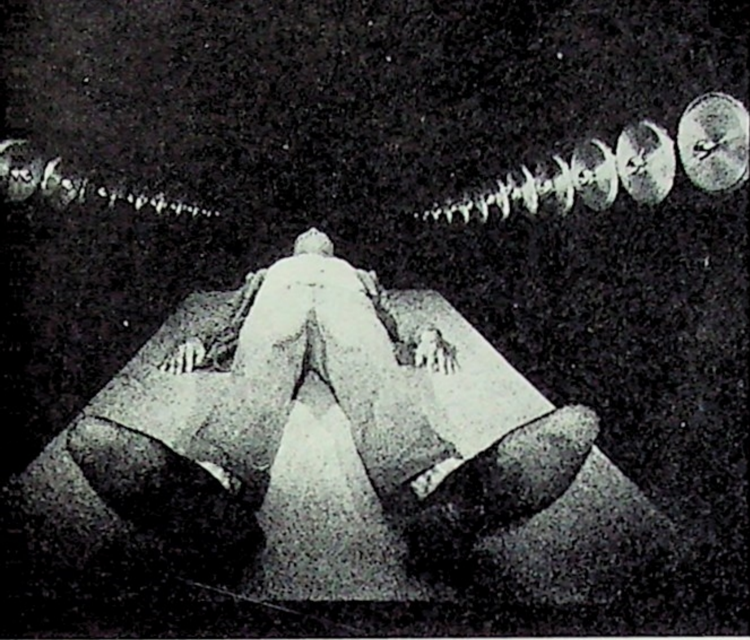
« Arena ».



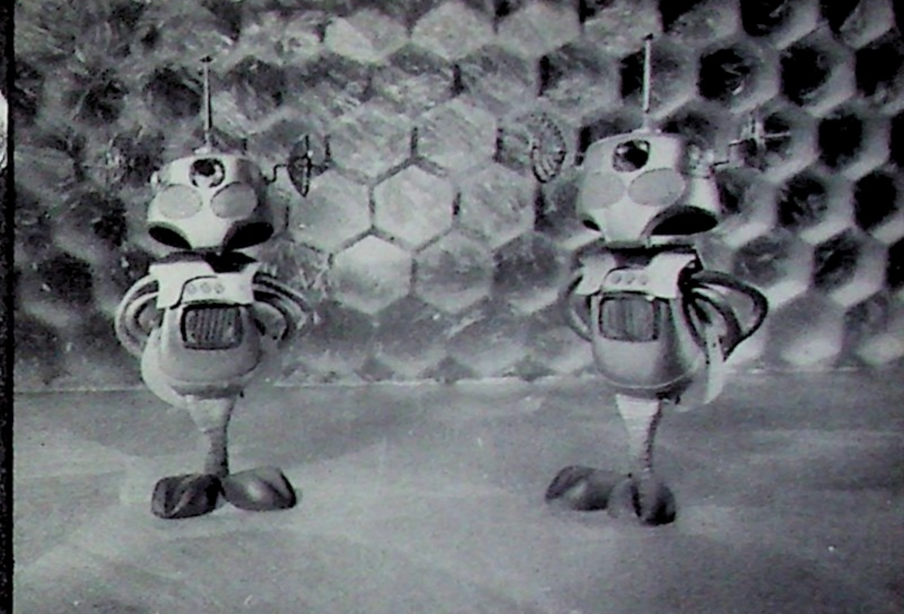
« Gloria Mundi ».

« Moontale ».

mun les amène bientôt à un absurde sentiment de haine les uns envers les autres, et le film se termine sur le meurtre réciproque des trois hommes. Conclusion morale : le vernis de la civilisation est bien mince, et il ne recouvre que des hommes de l'Age de Pierre. »
Felix Bodrossy, le directeur de la photographie et co-scénariste de **Arena** avec Judit Vas, remporta un prix spécial du Jury au Festival de Trieste 1975, avec son film **Let us play God (Jatsszunk Istent).** C'est un film scientifique sur le problème fascinant, et fréquemment abordé, de l'automatisation; mais le sujet est ici présenté d'une façon très amusante, et sous l'angle du fantastique.
Il y eut d'autres courts métrages hongrois de science-fiction au Festival de Trieste. L'un d'entre eux, un film de 8 minutes intitulé **Studium** remporta en 1971 une mention spéciale du jury.
Dans ce film très pittoresque, l'écran géant de l'Agascope grouille de sphères blanches, étincelantes, qui parcourent un labyrinthe; des paysages en fusion coulent, se solidifient et fondent à nouveau comme des flots de lave translucide. C'est seulement lorsque nous voyons la flamme rouge et la mèche incandescente que nous réalisons que nous ne regardions qu'une bougie en train de se consumer. Le film était merveilleusement photographié et mis en scène par Jozsef Gujdar.
C'est en 1971 que fut présenté à Trieste **Gloria Mundi.** Le film ne dure qu'une minute et demie. Sur le chant glorieux d'un Alleluia, nous voyons de charmants petits anges sourire dans les nuages blancs et nous découvrons à la fin, lorsque la caméra se déplace, qu'ils étaient accoudés sur un champignon atomique...
Et notre Lune? N'est-ce que le satellite de notre Terre, ou bien était-ce un super vaisseau de l'espace, habité de créatures intelligentes venues du fond de l'espace, et qui aurait brûlé au cours de son voyage pour nous arriver, mort, dans l'état de désolation le plus complet? C'est ce que se demande Sandor Reisenbüchler dans son film **Moontale (Holdmese).** Si l'on en croit d'anciennes chroniques thibétaines et des légendes slaves, la Lune n'était pas encore en orbite autour de la Terre au moment du déluge... Dans ce superbe film d'animation poétique, nous survolons des univers colorés de macro- et de micro-univers. Le style de Reisenbüchler est unique en son genre par l'utilisation qu'il fait de la technique du collage. Des scènes parfaitement composées, une musique convenant admirablement aux images — Bach et Haendel — et surtout la photo de Iren Henrik, font de ce splendide court métrage une pièce d'anthologie. Et Sandor Reisenbüchler n'a pas dit son dernier mot : il continue sur sa lancée, préparant un scénario d'après le célèbre roman de Karel Capek, « La Guerre des Salamandres ».
Otto Foky, le maître des marionnettes et de l'animation, metteur en scène d'une impressionnante série de films d'animation au cinéma et à la télévision, est aussi un grand amateur de S.-F. Son film, **Silver Monkey (Ezustmajom)** est une satire très vivante : une créature invisible venue d'une autre planète s'apprête à investir la société humaine et s'empare du corps d'un jeune homme. Pour se déplacer dans notre monde, il lui faut apprendre le maniement et l'utilité d'objets comme



« Silver Monkey ».



« Certain Prophecies ».

les cartes d'identité, les clefs, les outils, l'argent — tout l'attirail de la société. Les dialogues humoristiques sont rapides, mais peut-être le film est-il un peu trop bavard. Encore qu'il nous faille bien admettre que c'est un peu de notre faute : il y a tant et tant de choses inutiles autour de nous!

Le dernier court métrage d'animation de Otto Foky, **Beanfilm (Babfilm),** met en scène des personnages vraiment savoureux : un étrange vaisseau de l'espace en forme d'oiseau approche d'un certain univers, très semblable au nôtre : la Lune est un croissant, un vrai, et la Terre est une drôle de brioche... A bord du vaisseau, on observe et on enregistre toutes sortes d'événements : les habitants travaillent, vont à l'église, partent en voyage; il y a des histoires d'amour, des accidents de la circulation, des matchs de rugby, des grèves et des attaques des représentants de l'ordre... Seulement voilà : les habitants de cette brioche de Terre sont des haricots. Leur comportement est incroyablement semblable au nôtre, et, vu de l'espace, très amusant. Ils vivent leur vie quotidienne de haricots tandis que le prêtre-haricot leur dépeint dans son sermon la magnifique existence qui les attend au ciel — ou l'enfer qui leur tend les bras, sous la forme d'une soupe aux haricots bouillante. Les haricots finissent par découvrir le vaisseau de l'espace et, construisant une fusée, ils l'obligent à quitter leur brioche de planète.

Sans doute certains des films dont nous avons parlé sont-ils des avertissements, le présage de la catastrophe qui nous attend : **Les Fenêtres du temps, Gloria Mundi;** ou des autres fins tragiques qui menacent l'humanité, comme dans **Arena.** Mais il y a longtemps qu'on nous les prédit, et nous sommes — heureusement — toujours là pour regarder des films de science-fiction, bons ou mauvais, optimistes ou pessimistes. Notre seul souhait est que toutes ces prédictions de fin du monde se terminent comme dans le beau film de Otto Foky : **Certain Prophecies (Bizonyos joslatok).**

Certain Prophecies nous explique que les habitants d'un autre monde étaient venus sur notre Terre voici trois mille ans, et que leur chef avait conclu que les Terriens allaient à leur perte. Pour vérifier qu'ils s'étaient bien détruits, ils envoient un vaisseau sur ce qui reste de la Terre.

Pour continuer l'histoire, j'aimerais citer Philip Strick qui termine ainsi son article dans le numéro d'automne 1968 de **Sight and Sound** :

« La meilleure des paraboles, à mon avis, nous vient de Hongrie : c'est un court métrage dont les héros sont des marionnettes animées, un splendide film intitulé **Certain Prophecies,** dans lequel nous voyons deux visiteurs galactiques semblables à des souris atterrir sur une table d'un café et secouer la tête sur ce qui reste de la Terre : des miettes, des arêtes de poisson et un cendrier qui déborde. C'est une belle inversion d'une situation classique dans le cinéma de S.-F., et elle a encore le mérite d'être presque vraie, malgré tout. Nous n'avons certainement pas besoin d'autre science-fiction... »

Qu'en pensez-vous?

LAJOS MATOS

(Trad. : Dominique Abonyi)

Le Film Déterré :



U.S.A., 1956. **Prod. :** *Golden Gate.* **Pr. :** *Alex Gordon.* **Réal. :** *Edward L. Cahn.* **Pr. Ex. :** *Samuel Z. Arkoff.* **Pr. Ass. :** *Israel Berman.* **Sc. :** *Lou Russof, d'après une idée de Jerry Zigmond.* **Ph. :** *Frederick E. West.* **Dir. Art. :** *Don Ament.* **Mont. :** *Ronald Sinclair.* **Mus. :** *Ronald Stein.* **Son :** *Ben Winkler.* **Déc. :** *Harry Reif.* **Maq. :** *Jack Dusek.* **Cost. :** *Marjorie Corso.* **Monstre créé par :** *Paul Blaisdell.* **Ass. Réal. :** *Bart Carre.* **Script :** *Judith Art.* **Inter. :** *Chester Morris (Carlo Lombardi), Tom Conway (Timothy Chappel), Cathy Downs (Dorothy), Lance Fuller (Ted Erickson), Ron Randell (Lieutenant James), Frieda Inescort (Mrs. Chappel), Marla English (Andréa), Frank Jenks (Sergent de police), El Brendel (Olaf), Paul Dubon (Johnny), Bill Hudson (Bon), Flo Bert (Maria), Jeanne Evans (Mrs. Brown), Kenneth Mac Donald (Professeur Anderson), Jack Mulhall, Edward Earle, Luana Walters, Paul Blaisdell (le monstre).* **Dist. :** *A.I.P. (U.S.A.).* **Durée :** *77'*

RÉSUMÉ

« Dans une maison proche d'une grande plage bordant l'océan, un couple est découvert assassiné. Le crime avait été prédit par le docteur Carlo Lombardi (Chester Morris) qui organise des séances d'hypnotisme dans une baraque d'une fête foraine voisine. La réputation grandissante du docteur Lombardi a pénétré jusque dans les cercles les plus huppés fréquentés par la gentry des environs.

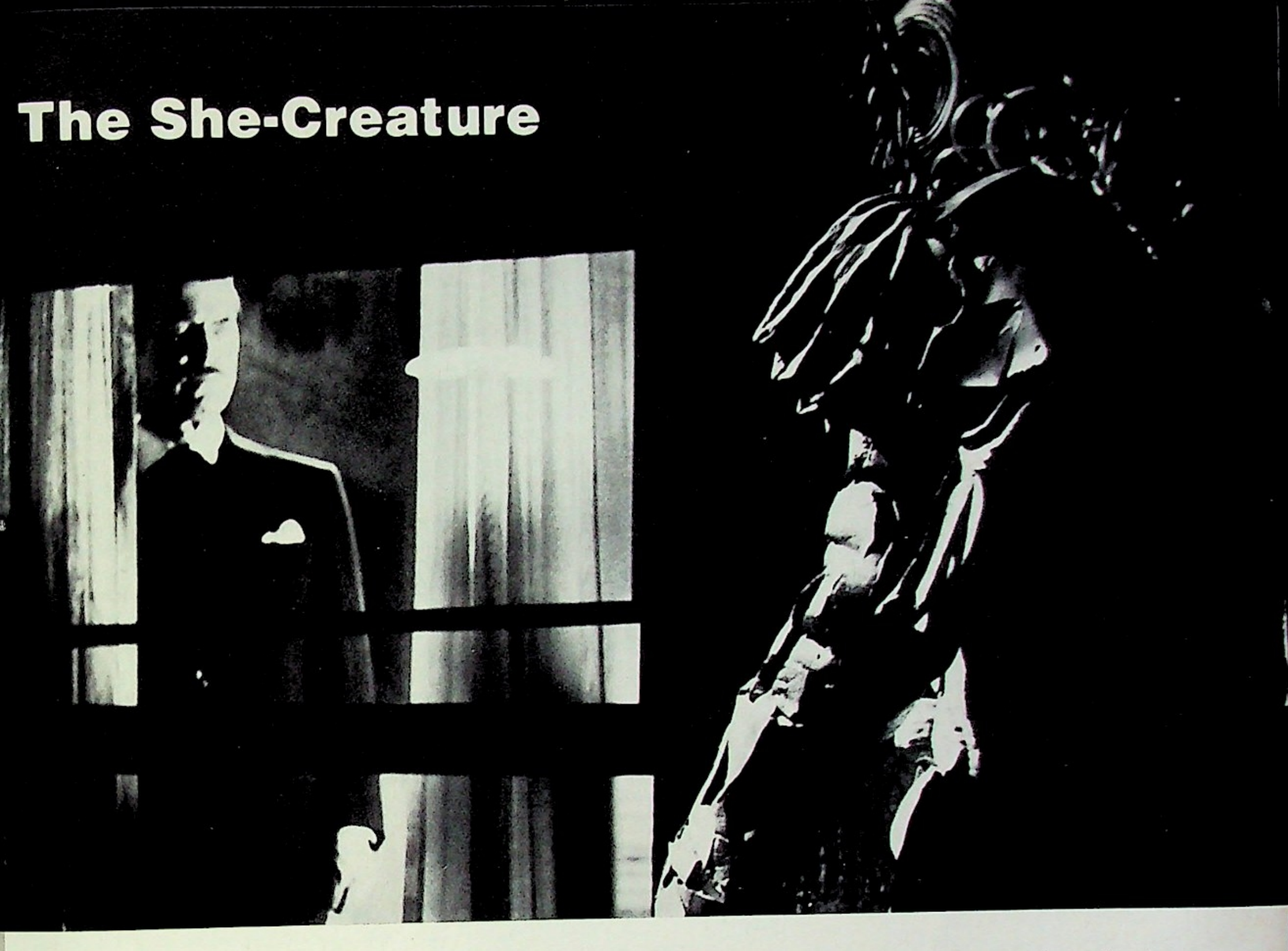
Persuadé que les dons du docteur sont financièrement sous-exploités, l'un des membres éminents de cette gentry, Timothy Chappel (Tom Conway) contacte Lombardi et lui propose de s'associer avec lui pour le faire connaître à travers toute l'Amérique. Il l'invite à venir se livrer à ses expériences d'hypnotisme le lendemain, lors d'une party donnée dans sa villa. Lombardi accepte et l'invitation et l'association, et certifie à Chappel que la mystérieuse créature qui a déjà commis les meurtres dont tout le monde parle va réapparaître cette nuit même. Resté seul avec sa partenaire Andréa (Marla English), Lombardi l'hypnotise et lui enjoint d'abandonner son corps. La créature venue du fond des âges sort de l'océan et commet un autre meurtre sur la personne du propriétaire d'une loterie voisine de la baraque de Lombardi, lequel est arrêté par la police qui le soupçonnait déjà d'être l'auteur des premiers meurtres. Il a beau jeu de demander : « Pour quel motif veut-on m'inculper? Pour être entré en communication avec un monde dont vous niez l'existence? » En effet il avait déjà conseillé à la police de fermer la plage en annonçant l'apparition de la créature et en signalant le danger qu'elle pouvait représenter pour la population avoisinante. Mais ses avertissements n'avaient pas été pris au sérieux.

L'avocat de Chappel fait libérer Lombardi et c'est devant un auditoire fasciné, constitué par les invités de son récent associé, qu'il s'apprête à effectuer son numéro. Il assure qu'il va donner une preuve vivante de la réincarnation et de l'éternité de la vie. Il défie le jeune savant Ted Erickson (Lance Fuller), presque fiancé à la fille de Chappel, de prouver l'inauthenticité de son expérience. Puis il hypnotise sa partenaire et la fait reculer de trois siècles en arrière. Andréa répond alors à des questions précises sur la vie de la Cour anglaise à cette époque. La faisant encore reculer dans le temps, Lombardi matérialise une substance qui, visible seulement sous la forme d'une fumée, va ouvrir la baie vitrée. Il annonce le retour immédiat de la créature et crée une panique générale. La créature sur la plage est sur le point de terrasser Erickson, mais Andréa, sous hypnose, pousse un cri et le monstre s'en retourne vers la mer.

Lombardi avoue son amour à Andréa qui répond en lui criant sa haine et son désir passionné de se délivrer de l'emprise qu'il fait peser sur elle. Un peu plus tard, Lombardi accepte de présenter devant deux docteurs son expérience d'hypnotisme, au cours de laquelle il matérialisera à nouveau une « substance » qui retire ses lunettes à l'un des docteurs. Ceux-ci néanmoins restent sceptiques et traitent l'expérimentateur de charlatan quand il leur affirme qu'il aurait pu tout aussi bien matérialiser en chair et en os le premier corps qu'ait habité l'âme de sa partenaire. Les critiques qu'on lui adresse n'empêchent nullement la célébrité de Lombardi de grandir. Il donne des conférences dans de nombreuses villes et ses livres se vendent comme des petits pains. Son associé se frotte les mains mais insiste pour qu'il renonce à faire des prédictions qui, en effrayant le public, pourraient nuire à la bonne marche financière de leurs affaires.

Erickson, délaissant sa future fiancée, apprécie de plus en plus la compagnie d'Andréa, cependant que la créature commet de nouveaux meurtres. Au cours d'une autre party donnée par Chappel, Lombardi renouvelle son expérience. Effet du processus de régression dans le temps imposé par l'hypnotiseur à sa partenaire, la créature réapparaît et abat Chappel. Lombardi lui commande de tuer Erickson, mais elle préfère anéantir l'hypnotiseur. Avant de mourir, celui-ci a le temps de prononcer quelques paroles d'amour destinées à Andréa qu'il libère en la ramenant dans le présent. La créature retourne à l'océan sans que les policiers aient pu ni la voir ni l'abattre. Andréa, ranimée, demande à Erickson si l'on doit s'attendre à un retour du monstre. Pour la rassurer, il lui affirme que non. Mais un gros point d'interrogation s'inscrit sur l'océan précédant les mots THE END. »

The She-Creature



COMMENTAIRES

La carrière abondante et mal connue de Edward L. Cahn (1907-1963) comprend plus de soixante films illustrant des genres variés. De 1932 à 1954, il travailla pour une dizaine de studios, passant allègrement par exemple de la Metro à P.R.C., de la Fox à la Monogram. De 1955 à sa mort, il concentra ses activités à l'American International et aux Artistes Associés. **The She-Creature** est le deuxième des 12 films qu'il a réalisés pour A.I.P. Deux autres films de lui au moins (**Creature with the atom brain**, Col. 1954 et **Zombies of Mora-Tau**, A.I.P. 1957) justifieraient des études approfondies et invitent à penser qu'il s'agit d'un homme de talent dont la filmographie peut recéler quelques surprises et découvertes.

The She-Creature mérite d'être tiré de l'oubli pour deux raisons : sa poésie, son foisonnement thématique. La première raison est sans doute la plus forte. Le lieu principal crée par le film — une plage bordée de villas, visitée le plus souvent la nuit et dans un halo et une brume qui irréalisent l'action — dégage une poésie indéniable. Elle est due à l'habileté avec laquelle Edward L. Cahn sait s'accommoder de la modicité de son budget pour créer un style dont la sobriété très expressive, proche de l'abstraction, joue sur les motifs plastiques de la mer, de la nuit et d'une

végétation tropicale aux formes noueuses ou arachnéennes. La mer y est vue comme l'origine du Temps, comme l'origine aussi et le refuge de cette créature vieille d'un million d'années qui est au centre de l'intrigue. L'atmosphère de ce lieu, de cette plage imprégnée d'une sorte de grandeur cosmique, impressionnante et triste où l'on sent comme le poids des siècles et de l'éternité du monde, compte plus que les personnages qui y circulent et même que l'action qui les y réunit. De cette atmosphère, Cahn ne cherche à tirer aucun effet horrifique ponctuel. Il se contente de la créer et de suggérer qu'à partir d'elle mille autres épisodes semblables à l'apparition du monstre préhistorique pourraient surgir qui, tout autant que lui, donneraient matière à rêver sur le destin de l'humanité, l'histoire perdue de ses origines, etc.

Le foisonnement thématique de l'intrigue est introduit dans le film, d'une manière originale, par un élément de satire sociale. Dans une des plus riches villas de la plage vit Timothy Chappel (Tom Conway), bourgeois élégant et sec, qui passe son temps à donner des parties fréquentées par la gentry locale. Sous des dehors de civilité et de détachement, Chappel est en fait dévoré par la passion de l'argent. Son intérêt pour le Dr. Carlo Lombardi (Chester Morris) est rapidement éveillé par la multiplicité des dons de ce dernier et la variété des domaines où il s'illustre. De même que le capitaliste Chappel s'excite à la pensée d'amasser de plus en plus d'argent, Lombardi capitalise, lui, ses dons et dans le domaine occulte son ambition est sans limite. Les deux hommes étaient faits pour s'entendre. Aussi Lombardi ne se fera-t-il guère prier quand Chappel entend lui démontrer que chacune de ses expériences représente de l'argent qui dort et lui propose de s'associer avec lui pour les faire fructifier. Les sphères d'activité de Lombardi comprennent entre autres l'hypnotisme, le spiritisme, la transmission de pensée, la réincarnation, la transmigration des âmes, la communication avec les morts etc. Les différentes expériences ayant trait à ces domaines s'articulent toutes sur la régression dans le temps de sa partenaire hypnotisée, Andréa (Marla English).

Cette régression s'effectue en deux étapes. Andréa régresse d'abord de trois siècles. Elle décrit alors à ceux qui l'interrogent sa vie de noble anglaise sous le règne de Jacques Stuart (et là le film ressemble beaucoup à **The Undead** de Corman, réalisé à l'A.I.P. la même année).

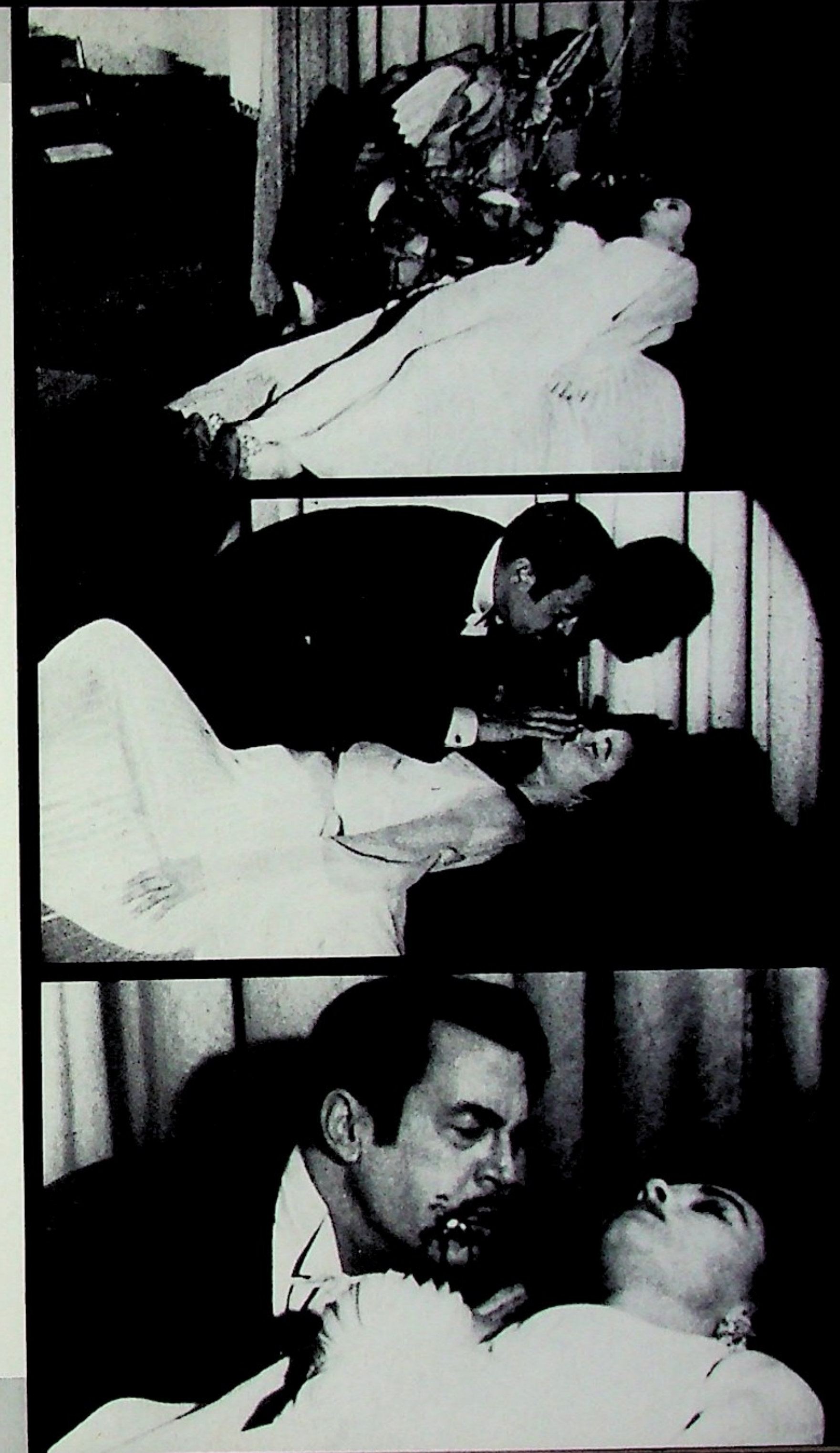
D'autre part, Lombardi la fait remonter à l'origine des temps et matérialise la première forme d'existence qu'ait connue son âme sous l'apparence d'un monstre préhistorique qui commet plusieurs meurtres. Il en découle évidemment des développements de type policier qui constituent l'aspect le plus conventionnel du film. L'intrigue policière véhicule également une interrogation sur les pouvoirs surnaturels de l'hypnotiseur qui correspond, quant à elle, à l'aspect le plus superficiel du fantastique du film (bien loin qu'elle en soit l'essentiel comme devraient le soutenir les tenants des théories de Todorov, lesquelles se révèlent si vaines et si vides de contenu chaque fois qu'on les confronte à la réalité des œuvres). Pour Cahn, il est clair que cette interrogation est purement formelle et n'empêche pas le film de bifurquer très vite vers ce qui a toujours été son véritable propos : la poésie et la spéculation métaphysique. A aucun moment, Cahn ne se complait à laisser le doute apparaître dans l'esprit du public au sujet de la personnalité de Lombardi. Si antipathique que le rende sa volonté de puissance, il n'a rien d'un charlatan. Et s'il est permis un moment de rattacher les premiers meurtres de la créature — ceux qui précèdent l'éveil de la jalousie de Lombardi — à son origine préhistorique et aux conventions du genre, ceux-ci doivent être reliés, dans les profondeurs du film, à un autre thème infiniment plus intéressant : à savoir la relation polyvalente qui unit l'hypnotiseur à l'hypnotisé, couple contenant en lui-même la dualité du tyran et de l'esclave, de l'artiste et de son œuvre, de l'obsédé et de son obsession.

Cette relation se caractérise, dans le déroulement du film, par une **réciprocité incomplète**. Réciprocité, car si Lombardi possède bien l'âme de sa partenaire pour la lui avoir volée (comme elle le lui reproche), il est tout autant possédé et envoûté par elle. Il lui avouera à maintes reprises son amour et, sur le point de mourir, il la libérera en la ramenant dans le présent, un peu comme l'artiste tenté un instant de détruire son œuvre la laisse finalement exister car elle contient un ferment de beauté et d'immortalité plus fort encore que sa volonté. Mais réciprocité incomplète puisqu'il est évident que la partenaire du maître, l'œuvre de ce Pygmalion maléfique, tolère mal son emprise et n'a pas de plus cher désir que de s'en débarrasser.

Capable de s'emparer de l'âme d'Andréa et de la faire voyager à travers le temps et l'espace, Lombardi n'arrivera jamais à tirer d'elle, même sous hypnose, quelques mots d'amour. Aussi la tension résultant de cette réciprocité incomplète peut-elle expliquer les tendances meurtrières de la créature. Tension encore avivée par l'amour que la partenaire de Lombardi éprouvera pour Ted Erickson (Lance Tuller), le jeune rival philosophique et scientifique de l'hypnotiseur. Tension qui alors dégénérera, chez Lombardi, en jalousie criminelle. Mais justement l'amour d'Andréa pour Erickson remontant jusqu'à la créature — c'est l'idée centrale du film — mettra cette jalousie en échec. Et la créature, n'obéissant plus aux ordres du Maître, s'abstiendra de tuer Erickson. Les plans où la créature, placée derrière le jeune homme, hésite à l'enserrer et finalement s'éloigne de lui sur fond de nuit et de palmiers sont les plus beaux du film. Ce sont aussi les plus en accord avec l'atmosphère poétique pré-

sente d'un bout à l'autre du film, la créature semblant à cet instant faire partie, elle aussi, de cette végétation millénaire qui jaillit du sol et défie — ou plutôt ignore — les civilisations.
Le costume et le maquillage trop sommaires, l'anthropomorphisme trop criard du monstre (encore qu'il s'agisse d'un ancêtre de l'homme, ou plutôt de la femme...) pourrait donner matière à critique. Mais ce défaut serait gênant surtout si Cahn avait voulu tirer de sa créature toutes sortes d'effets horrifiques. Or, nous l'avons dit, tel n'est pas le cas. C'est du moins l'impression qu'on retire du film aujourd'hui. Il est possible que son vieillissement — je veux dire le fait qu'il date de vingt ans et un peu plus — souligne les intentions poétiques de l'auteur en dévaluant des effets qui déjà, à l'origine, comptaient peu dans l'économie de l'œuvre. En ce sens le vieillissement du film aurait, comme cela arrive souvent, aidé à révéler sa vraie nature...
Comme la superbe et célèbre **Momie** de Karl Freund, **The She-Creature** est avant tout une rêverie sur l'amour. L'amour plus fort que le temps, plus fort que l'espace et que les différents lieux où il pourrait se disperser — et ne se disperse pas; plus fort que la volonté des hommes et des surhommes. Par rapport à ce modèle presque parfait, le film d'Edward L. Cahn présente une double variante non dénuée d'intérêt. Dans **La Momie**, la fidélité (qui est la croyance en l'immortalité d'un sentiment) va d'un passé lointain (l'Égypte pharaonique) au présent. A l'inverse dans **The She-Creature**, elle remonte du présent vers un passé plus lointain encore qui se confond avec l'origine des temps. Dans **La Momie**, cette fidélité métaphysique est l'attribut d'une créature mâle. Ici, au cœur de l'histoire, une figure féminine est chargée d'exprimer la pérennité de l'amour. Le cas est, je crois, plus rare dans le domaine de la fiction et des récits fantastiques.

JACQUES LOURCELLES

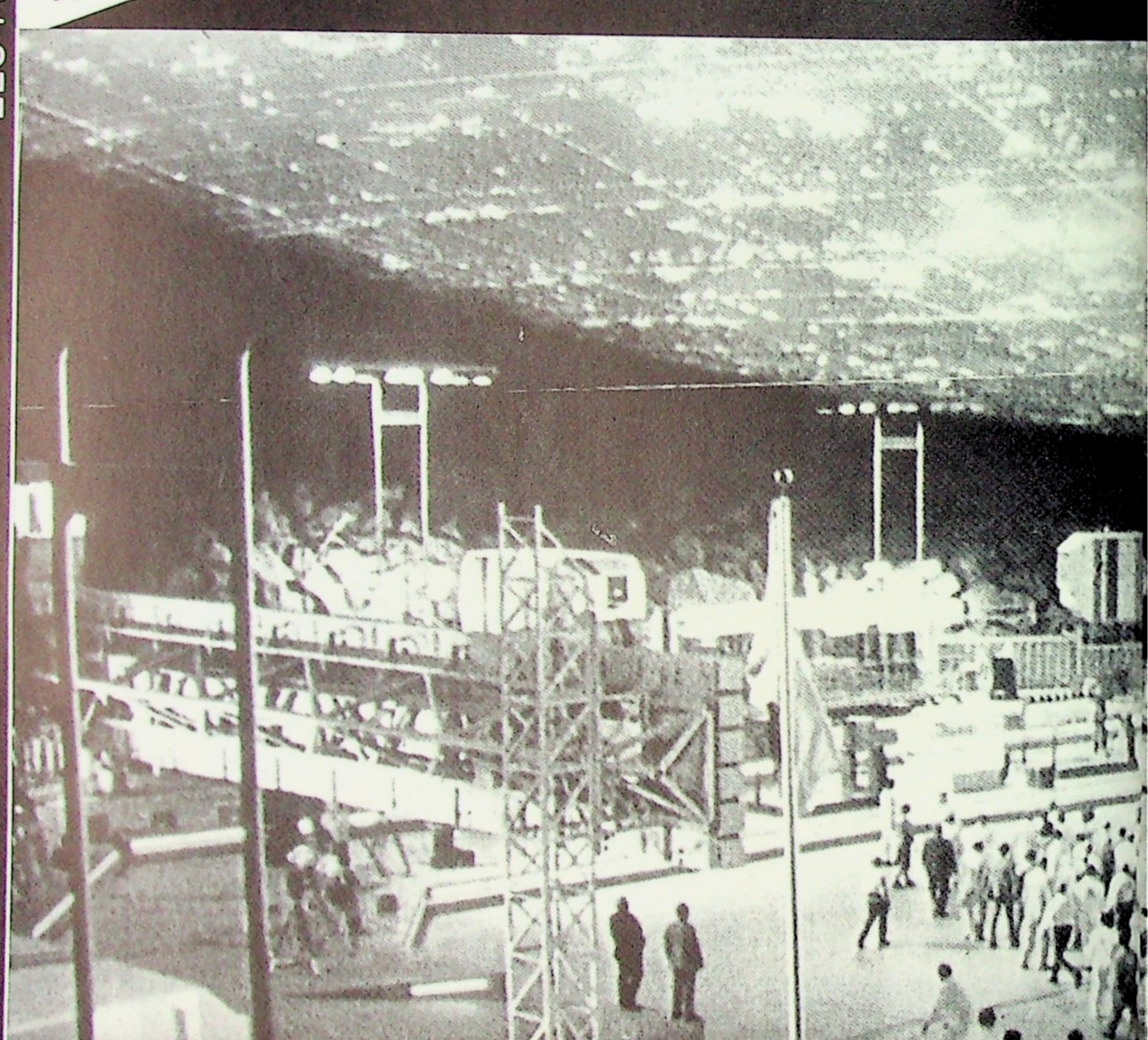


LES FILMS

NOTRE DOSSIER

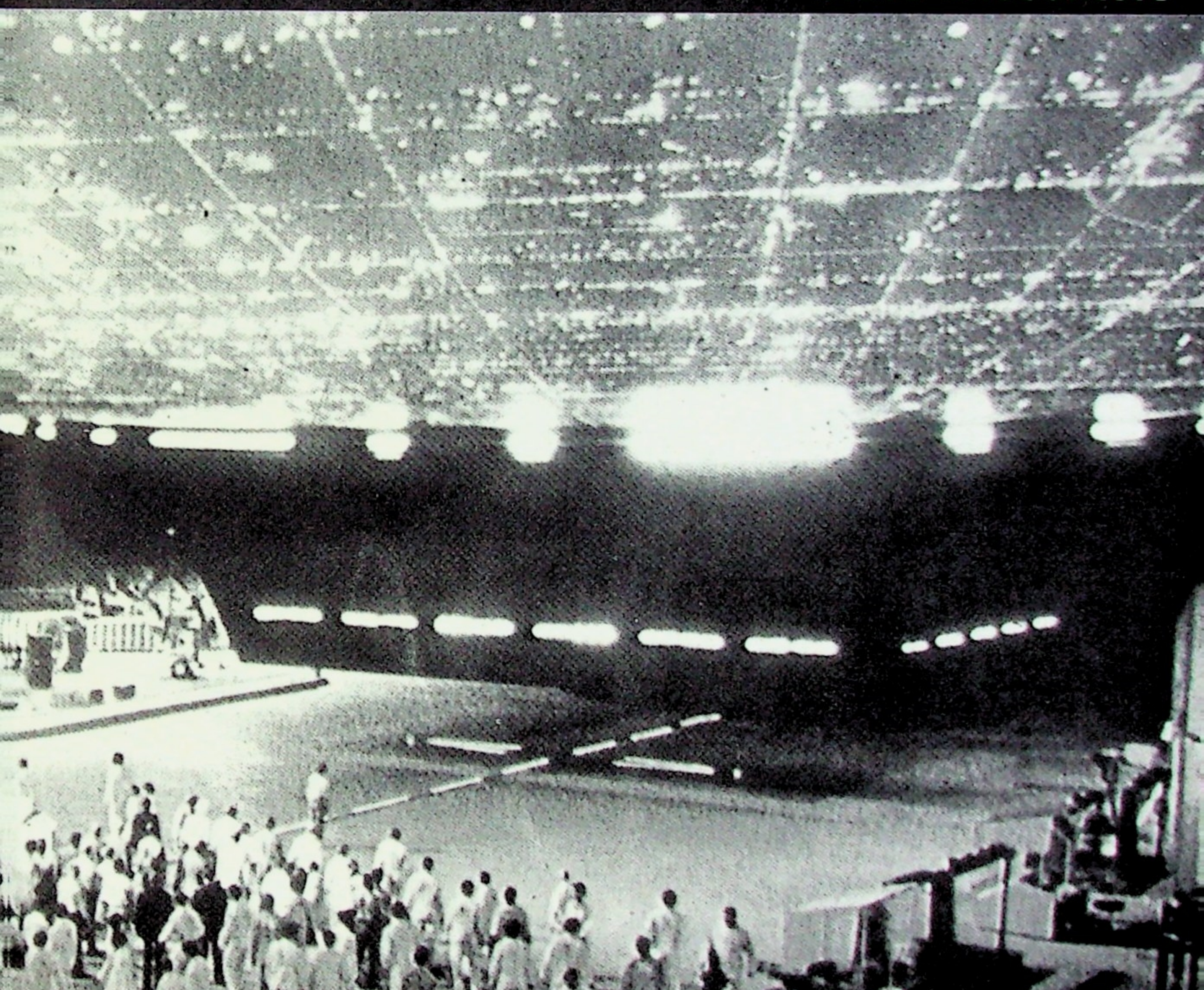
Établi par Dominique Abonyi et Walt Lee

Nous ne sommes pas seuls...



RENCONTRES
DU TROISIEME TYPE

Close Encounters





Ce film est — de l'avis de son auteur — le seul qui traite en profondeur et globalement le problème des U.F.O. (Unidentified Flying Objects) — en français O.V.N.I. (Objets Volants Non Identifiés) — en Amérique contemporaine. Son titre mérite quelques lignes d'explication : les spécialistes distinguent, en fonction des témoignages recueillis, trois types de rencontres d'objets volants non identifiés :

• Lorsqu'on voit un O.V.N.I., généralement à moins de trois cents mètres, c'est une *rencontre du premier type.*

• Voir un O.V.N.I., découvrir des traces physiques, des preuves matérielles, tangibles, de son passage, telles que traces d'atterrissage, végétation endommagée, c'est une *rencontre du deuxième type.*

• Voir les occupants d'un O.V.N.I., établir un contact physique avec eux, c'est une :

RENCONTRE DU TROISIÈME TYPE

Le scénario

• L'histoire se déroule de nos jours à Muncie, une petite ville de l'Indiana. Un réparateur de câbles électriques, Roy Neary (Richard Dreyfuss) aperçoit dans le ciel de Muncie, près de chez lui, des objets volants non identifiés : il est brûlé par une lumière ardente venue du ciel, un panneau indicateur se tord le long de la route, tout se met à bouger dans son camion, au mépris des lois de la pesanteur et les aiguilles des compteurs s'affolent sur son tableau de bord. Roy est convaincu d'être entré en contact avec une forme de vie étrangère, mais bien sûr personne ne veut le croire.

De cette « rencontre » naît une cascade d'événements dramatiques. Neary essaie désespérément de comprendre ce qui lui est arrivé. Mais il se heurte très vite à la consigne du secret imposé par le gouvernement fédéral qui ne semble souhaiter qu'une chose : étouffer l'affaire. Les pressions et la tension émotionnelle sont telles que Roy Neary et sa femme Ronnie (Teri Garr) voient peu à peu s'effriter une relation conjugale déjà bien fragile.

Mais Barry (Cary Guffey), âgé de quatre ans, est emmené à bord d'un vaisseau spatial qui le fascine plutôt qu'il ne l'effraie.

Tandis qu'une « commission internationale d'enquête », conduite par un savant français, Claude Lacombe (François Truffaut), s'efforce de cerner les phénomènes para-ordinaires et de forcer enfin le barrage des communications, Roy s'allie à Jillian (Melinda Dillon), la mère de Barry et, ensemble, ils vont tenter de trouver la réponse à l'extraordinaire mystère qui les entoure.

Leur vie n'a plus qu'un but : parvenir à organiser une rencontre avec les extra-terrestres.

La consigne du secret...

• Étant donné le coût du film, qui a doublé par rapport à la somme fixée au départ, la Columbia a utilisé d'importantes mesures de sécurité afin de maintenir le « suspense » jusqu'à la sortie de **Close Encounters**.
La clause du « secret » a été insérée dans pratiquement tous les contrats se rapportant au film : acteurs, producteur, techniciens. Tant au niveau de la préparation qu'au niveau du tournage et même de la post-production, pas un mot, pas une image n'a filtré. Seuls pouvaient entrer dans le gigantesque hangar de Brookley Field, près de Mobile en Alabama, où se déroulaient les scènes-clefs du film, les porteurs d'un badge spécial, indiquant qu'ils étaient de service ce jour-là, et uniquement après avoir été fouillés, afin de dépister les appareils photographiques miniaturisés dont ils auraient pu être porteurs. La plupart des figurants n'eurent jamais connaissance du scénario, distribué au compte-goutte, ils ignoraient même ce qu'ils tournaient, sachant simplement que « ça ferait partie de l'image finale ». Les acteurs principaux acceptèrent de parler de tout, sauf du film. Les gardes de sécurité étaient continuellement présents pendant le tournage, à tel point que Spielberg lui-même se vit refuser l'entrée du studio, ayant oublié de porter le laissez-passer. Autant les **Dents de la mer** était un matériau connu (le livre avait été un best-seller), autant ici il fallut jouer la surprise. « Le secret entourant la réalisation du film a été l'un de nos plus gros problème », confie Spielberg. « On en arriva à un point où les journalistes venaient nous voler des documents et s'enfuyaient avec. Le « Washington Post » a tout essayé, dans ce même ordre des choses : leurs reporters ont payé à boire à des employés le soir, et en ont fait des documents de première main, bien évidemment faux. Même des entrefilets dans les journaux provoquaient de véritables coups de théâtre dans la presse et les clubs de S.-F. Et pourtant, ajoute Spielberg, le titre indique bien ce qu'est le film. » Mais le secret a été gardé jusqu'au bout.

Richard Dreyfuss et le petit Gary Guffey sont les témoins privilégiés d'une « rencontre du premier type ».



Melinda Dillon et Richard Dreyfuss semblent avoir reçu un « message » des extra-terrestres, message visuel qu'ils vont essayer d'identifier.

Le tournage

• Le 16 mai 1976, les 114 membres de l'équipe des **Rencontres du troisième type** quittèrent l'aéroport international de Los Angeles par avion spécial. Arrivés à Rapid City dans le South Dakota, ils louèrent des cars et se dirigèrent vers les sites historiques de Big Horn Mountains, Black Hill et la région de Powder river, jusqu'à la petite ville de Gillette dans le Wyoming. C'est là qu'ils installèrent leur Q.G. pour les deux semaines initialement prévues dans un tournage estimé à une durée de trois mois.

Dans cette région, autrefois territoire sioux, et où se déroulèrent les grandes batailles des guerres indiennes, les grands espaces dégagés se transformèrent en fourmillières : des centaines d'automobiles sillonnèrent le territoire, chargées d'accessoires et de gens; des camions militaires, des semi-remorques faisaient une constante navette. Il fallut même construire des routes.

Le tournage fut rapidement exécuté et s'acheva, malgré les orages, deux jours avant la date prévue. Personnel et équipe se rassemblèrent et, par jet spécial, rejoignirent l'étape suivante, la plus importante : Mobile, dans l'Alabama.

Située tout au bout de l'Alabama, Mobile est une pointe stratégique, à la fois ville et port maritime, elle permettait sans changer de base opérationnelle, de rejoindre les paysages du Mississippi, distant de vingt kilomètres à l'ouest, ceux de la Floride (quarante-cinq à l'est), et tout autour tous les types imaginables de sites ruraux.

Pour le tournage des séquences les plus spectaculaires du début du film, c'est la toute petite bourgade de Bay Minette (à 30 miles environ de Mobile) qui fut choisie. Les habitants furent déguisés de manière à ressembler aux figurants du Wyoming, on engagea plus de deux mille autres figurants, on loua un important matériel et ce furent plus de 3000 personnes, plus de 100 automobiles et camions et 200 têtes de bétail qui tournèrent les scènes au cours desquelles tous fuient le village contaminé.

Séquence suivante : la vie « de famille » de Richard Dreyfuss. A cet effet, on acheta une petite maison en bordure de Mobile; pendant deux semaines, toute l'équipe technique s'installa dans les environs, ainsi que la « famille » : Dreyfuss, Teri Garr (son « épouse ») et leurs trois « enfants » (Sharon Bishop, Adrienne Campbell et Justin Dreyfuss). Cet épisode achevé, ce fut ensuite Fairhope, petite ville à 25 km de Mobile, où se trouve une petite ferme rustique, celle de Melinda Dillon et son « fils » Gary Guffey, découvert, lui, quinze jours avant le tournage dans une école de Douglasville.

Le moment vint enfin d'entamer les séquences les plus difficiles, celles qui sont l'élément de pointe de cette superproduction, tournées sur le plus gigantesque plateau jamais utilisé au cinéma, un hangar immense de 150 mètres de long sur 85 de large et 30 de haut. Une superficie totale six fois supérieure à celle du plus grand plateau d'Hollywood.

Après ce tournage à Mobile qui dura plus de six semaines, le gros des troupes regagna Los Angeles pour terminer le film, tandis qu'une autre équipe partait, elle, pour l'Inde, où devaient se dérouler certaines séquences qui nécessitèrent, en outre, plus de 10000 figurants.

Pendant ce temps, non loin de l'immeuble investi par les équipes d'effets spéciaux de Douglas Trumbull, dans un gigantesque appartement donnant sur Marina del Rey et mieux protégé que Fort Knox, Steven Spielberg installait un département complet de tables de visionnage, de montage négatif, de mixage, sous la direction du chef-monteur Michael Kahn, l'un des plus cotés d'Hollywood.

Les aller-retour entre cet appartement et l'immeuble de Trumbull étaient continuels et Spielberg suivit de près la mise au point des effets spéciaux.

Et c'est là, dans cet appartement, loin des incessantes interruptions inhérentes à tout travail dans les studios d'une major company, que fut menée à bien ce que Steven Spielberg appelle « la phase la plus créative de l'élaboration d'un film », le montage, qui donne au film sa forme finale.

Entretemps, John Williams composait la musique du film, et l'enregistrait avec un orchestre de 110 exécutants dans le grand auditorium des studios Columbia, où s'effectuèrent les opérations ultimes et délicates de la post-production : le réenregistrement, la synchronisation, le doublage et le mixage.

Le film, enfin terminé, est sorti aux États-Unis en octobre 1977. Sa préparation aura duré cinq ans, et il se sera écoulé dix-huit mois entre le premier jour de tournage et la première projection publique de **Close Encounters of the Third Kind**.



Ceux qui ont fait Close Encounters

Steven Spielberg — *auteur.*

Close Encounters n'est que le troisième film de cinéma d'un réalisateur de trente ans dont la carrière a évolué à la vitesse de la lumière. Pour la première fois dans un film au budget aussi important, Spielberg, auteur complet, est responsable de l'idée originale, du scénario, et de la mise en scène.

Né le 27 décembre 1947, à Cincinatti, dans l'Ohio, il a quatre ans lorsque sa famille s'installe à Haddenfield dans le New Jersey, et neuf lorsqu'elle s'établit à Phoenix, en Arizona.

Les O.V.N.I., Steven Spielberg s'y intéresse depuis presque toujours. Étudiant à la Arcadia High School de Phoenix, alors qu'il est âgé de seize ans, il conçoit, écrit, photographie, réalise et monte un film en 8 mm de deux heures et demie, **Firelight**, qui conte l'histoire d'un groupe de savants qui enquêtent sur d'étranges lueurs dans le ciel et l'invasion de notre planète par des monstres venus de l'espace. Coût total de la production : 500 dollars amortis en une seule nuit lors de la projection du film dans un petit cinéma de Phoenix, rapportant 600 dollars. Et le lendemain, la famille Spielberg part pour s'installer en Californie. Tout en poursuivant sa scolarité à San Francisco, il réalise un certain nombre de films en 8 mm, puis en 16 mm.

Inscrit à l'École supérieure de Long Beach, en Californie, il délaisse bien vite ses études pour faire des films. Il rencontre Dennis Hoffman qui, lui, s'intéresse surtout à la production. De leur collaboration naît **Amblin**, un court-métrage de vingt-quatre minutes, en 35 mm, écrit, réalisé et monté par Spielberg.

Amblin est présenté aux Festivals de Venise et d'Atlanta où les jurys lui décernent leurs prix. Ce court-métrage impressionne tellement les administrateurs d'Universal qu'ils signent un contrat avec Spielberg un mois à peine avant son vingt-et-unième anniversaire. C'est alors qu'il dirige Joan Crawford dans le « pilote » de **Night Gallery**. Suivent de nombreuses émissions de télévision, des dramatiques comme **Something Evil**, des épisodes de feuilletons **The Name of the Game**, **The Psychiatrist**, **Marcus Welby, M.D.**. Et surtout, un long-métrage présenté par la chaîne ABC-TV dans le cadre des « films-de-la-semaine » (movie of the week) : **Duel**.

Duel, présenté uniquement à la télévision aux U.S.A., est distribué partout ailleurs comme un film pour le grand écran. Il remporte le prix du meilleur film du mois au « Silver Spotlight » de Francfort, le prix de la première œuvre au Festival de Taormina, et une mention spéciale pour la mise en scène au XI[e] Festival international de télévision de Monte-Carlo.

L'étonnant succès de **Duel** attire sur son réalisateur l'attention des producteurs Richard D. Zannuck et David Browne. Avec pour résultat le premier vrai long métrage de Steven Spielberg : **The Sugarland Express**. Le film fait l'unanimité de la critique, et Pauline Kael, estimée et redoutée critique du « New Yorker », va jusqu'à écrire : « Ce film est le film de débutant le plus phénoménal de toute l'histoire du cinéma. »!...

Depuis, avec **Les Dents de la mer** et maintenant **Close Encounters**, la suite appartient effectivement à l'histoire...

Entretien avec Steven Spielberg

• Je me suis toujours passionné pour les O.V.N.I., mais travailler sur **Close Encounters** a contribué à modifier mon opinion sur eux. Je suis un agnostique : je crois à ce que je vois. Mais je suis persuadé qu'il y a suffisamment de preuves pour confirmer la réalité des O.V.N.I. Des hommes ont été condamnés pour meurtre, pendus ou électrocutés sur la foi de preuves bien moins nombreuses et bien plus fragiles. J'ai toujours cru à une vie intelligente existant quelque part dans l'univers, et je tiens à ne pas écarter l'éventualité, la possibilité que nous ayions été, que nous soyons en ce moment observés par des intelligences étrangères. Le gouvernement semble systématiquement faire peu de cas de l'éventualité de tels phénomènes, mais je suis convaincu qu'il garde sous le boisseau une masse incroyable d'informations irréfutables, s'imaginant que le public n'est pas encore mûr pour admettre les faits... D'une certaine manière, ce film est un Watergate cosmique...

• Je déplore l'approche qu'ont des O.V.N.I. des séries T.V. comme **Star Trek** ou **Cosmos 1999**, qui décrivent les extra-terrestres comme des ennemis, « eux contre nous », « les bons contre les méchants »... En trente ans de témoignages recueillis sur les O.V.N.I., les rencontres ont toujours été paisibles. Pas de rayon de la mort, pas de radiations nocives. C'est ce qui ressort de 80 % au moins des témoignages. C'est l'attitude que j'ai adoptée dans le film, j'ai voulu sortir les relations inter-sidérales de l'isoloir de la science-fiction et leur donner une couleur, une aura de respectabilité.



• Je suis fou des films d'anticipation. J'ai grandi avec des films comme **The Angry Red Planet**, **The Thing** de Howard Hawks, **The Man from Planet X** d'Edgar G. Ulmer, etc. Dès le début du projet, c'est à Douglas Trumbull que je pensais. Mais j'ai hésité en me disant qu'après **2001**, Douglas Trumbull avait abordé la mise en scène avec **Silent Running**, et collaborer à un film en tant que responsable des effets spéciaux aurait pu représenter un pas en arrière pour lui. Après avoir cherché ailleurs, je suis revenu à lui et je lui ai expliqué le projet. La réponse de Trumbull a été enthousiaste; cela fait des années qu'il avait envie de faire un film sur les O.V.N.I.!

• C'est en voyant Truffaut dans **La Nuit américaine** que j'ai eu envie de lui écrire un personnage. L'accord de Julia et de Michael Phillips, les producteurs, a été immédiat et total. Il ne manquait que l'accord de l'intéressé, qui jusqu'ici n'avait jamais joué dans d'autres films que les siens. De plus, il enchaîne livre sur film, et il n'était pas facile à avoir... J'ai téléphoné à Paris et joint Truffaut qui, à ma grande surprise, n'a pas refusé d'emblée, mais a demandé à voir le scénario. La semaine suivante, par télégramme, Julia et Michael Phillips ont reçu son accord.

• Quel que soit mon intérêt pour les O.V.N.I., je préfère dire que mon film est un *adventure thriller* (film d'aventure à suspense) plutôt qu'un film de science-fiction. Après **Close Encounters**, j'aimerais faire quelque chose de plus simple — une histoire où les personnages seraient plus importants que l'événement dans le cadre duquel je les place...

Filmographie

Télévision

1969 Épisodes de feuilletons T.V. (« The Night Gallery », etc.).
1970 **L.A. 2017** (épisode du feuilleton « Name of the Game », également présenté comme un long métrage).
1972 **Duel** (T.V. aux U.S.A., cinéma partout ailleurs).

Cinéma

1973 **The Sugarland Express**
1975 **Jaws** (Les Dents de la mer)
1977 **Close Encounters of the Third King** (Rencontres du 3e type)

« Le regret de ma vie c'est d'avoir laissé partir seuls mes copains scouts, un jour qu'ils sont revenus en disant avoir vu apparaître dans l'espace une boule rouge de sang. »

Julia et Michael Phillips — *producteurs*

• C'est la première fois que Julia et Michael Phillips s'attaquent à un sujet — et à un budget — aussi vaste, dépassant largement le calibre de leurs productions antérieures, **L'Arnaque**, **Taxi-Driver**, etc. Ils font partie de cette race des nouveaux producteurs hollywoodiens, qui vont vite, loin et bien.
Originaire de New York, Julia Phillips, après avoir poursuivi une licence en Sciences politiques, s'est lancée dans le monde du journalisme et de l'édition. Son premier contact avec l'industrie cinématographique la conduit au poste de lectrice de scénario à la Paramount, puis elle devient directrice de création à la First Artists productions. En 1971, elle s'associe à Michael Phillips et à Tony Bill. Leur firme, les productions Bill/Phillips, se lance avec **Steelyard Blues**, que réalise Alan Myerson avec Jane Fonda, Donald Sutherland et Peter Boyle. Succès d'estime, échec commercial. Deuxième production : un triomphe. **L'Arnaque** récolte sept oscars, dont celui du meilleur film. Julia Phillips devient la première femme à recevoir un oscar dans une catégorie aussi élevée, et **L'Arnaque** devient l'une des recettes les plus importantes dans l'histoire de la Universal.
Michael Phillips, lui, est originaire de Brooklyn. Après des études de droit, il devient avocat, puis, pendant deux ans, analyste financier à Wall Street. Après **Steelyard Blues** et **L'Arnaque**, les Phillips produisent **Taxi Driver**, **Le Bus en folie** et enfin **Rencontres du troisième type**. Dès 1978, Julia Phillips se lance dans la mise en scène. Son premier film, le journal d'une femme sexuellement émancipée, est l'adaptation du **Complexe d'Icare** d'Erica Jong. Elle espère que Michael Phillips, son ex-mari, mais toujours associé, en sera le producteur.

« Nous étions dans un auditorium en train d'achever la synchronisation de **L'Arnaque**, et sur le plateau voisin Spielberg travaillait à celle de **Sugarland Express**. Un soir, raconte Julia Phillips, Spielberg est venu nous dire : je veux faire un film sur les O.V.N.I. et sur Watergate. Michael et moi avons immédiatement répondu : où est-ce qu'on signe? Et c'est comme ça que tout a commencé. »

« Il s'est trouvé que nous nous intéressions tous aux O.V.N.I., que Michael et moi trouvions que **Duel** était le meilleur film de T.V. que nous ayions jamais vu. Nous avons signé en 1973, juste avant la sortie de **Sugarland**. C'était bien entendu avant **Les Dents de la mer**. Pendant le tournage de **Jaws**, le soir, après la projection des rushes, Steve écrivait le scénario de **Close Encounters**. Le ton que nous avons donné au film est réaliste. Nous montrons effectivement des extra-terrestres dans le film, mais ce n'est pas un film de science-fiction traditionnel. Nous voulions que les gens se disent : ça se passe aujourd'hui. Et ce que j'aime surtout dans ce film, c'est qu'il est *positif*. Il n'y a pas cette ambiguïté de la dernière image arrêté, pas de fin « ouverte ». Le titre contient une promesse, et le film la tient.

« Le rôle du producteur est terriblement absorbant. Que ce soit Michael ou moi, l'un d'entre nous est chaque jour sur le plateau. Michael s'est occupé de **L'Arnaque** et de **Taxi Driver** et moi des **Rencontres**..., de l'Alabama jusqu'en Inde, où la situation politique était tangeante, je suis bien placée pour le savoir, étant diplômée de Sciences-Po... Et là-dessus, quoi que fasse le producteur, quoi que j'aie fait pour que Steve puisse tourner son film aussi tranquillement que possible, le film qui sort est un film de Steven Spielberg. La réalisation est tout. Étonnez-vous que j'aie l'intention d'en faire... »

Filmographie

1971 **Steelyard Blues** (inédit) d'Alan Myerson.
1972 **The Sting** (L'Arnaque), de George Roy Hill
1973 **Taxi Driver**, de Martin Scorsese
1975 **The Big Bus** (Le Bus en folie), de James Frawley
1977 **Close Encounters of the Third Kind** (Rencontres du troisième type) de Steven Spielberg

Dans un prochain numéro de **L'Écran Fantastique**
une étude détaillée sera consacrée
aux effets spéciaux de **Close Encounters.**

Douglas Trumbull — *effets spéciaux*

• Steven Spielberg l'appelle « le nouveau Walt Disney », tout le monde le traite de génie, et même Stanley Kubrick, sortant de sa réserve naturelle, ne tarit pas d'éloges sur lui. Douglas Trumbull est l'homme des effets spéciaux visuels de **2001, L'Odyssée de l'espace**. Ceux de **Close Encounters** représentent peut-être un défi plus grand Pour pouvoir satisfaire les exigences du scénario de **Close Encounters**, Douglas Trumbull et son équipe ont investi un immeuble entier, en transformant les 2000 m² en studio de truquage ultra-moderne. Avec des cellules de développement, d'impression optique, de montage, des ateliers de menuiserie, de métallurgie, de peinture, de maquettistes, des complexes caméras verticales, horizontales, à manipulation électronique, et un atelier de recherche qui met au point de nouveaux procédés, de nouvelles techniques, de nouveaux matériels.
C'est ainsi, avec en plus la « patte » de Douglas Trumbull, qu'est créée la magie de **Close Encounters** et que se matérialise, enrichie, la vision fantastique de Steven Spielberg. Pour son prochain film **Brainstorm**, Douglas Trumbull renouera avec la mise en scène.

Entretien avec Douglas Trumbull

• Douglas Trumbull n'a pas été très troublé par la situation du « secret » observé pendant la préparation et le tournage de **Close Encounters**. « Je pense, dit-il, que le secret est une bonne politique de travail. Si nous n'insistons pas trop sur le film, personne ne sera déçu à sa sortie. Pour les besoins du film, nous avons utilisé environ une trentaine de vaisseaux spatiaux miniatures. Nous montrons sans arrêt des interactions entre les effets spéciaux et les acteurs — ce qui constitue le thème principal de l'œuvre. **Star Wars** et **Close Encounters** constituent deux records en matière d'effets spéciaux, dans deux genres tout à fait différents. Dans **Star Wars**, les miniatures paraissaient si réelles que le public avait l'impression de pouvoir « les toucher ». Dans **Close Encounters**, les soucoupes volantes, l'astronef principal et les créatures extra-terrestres doivent paraître informes, de telle sorte que c'est à votre imagination de reconstituer les détails. On a choisi un style « nébuleux » mais avec énormément de clarté, paradoxalement. C'est un peu le même esprit que ces vieilles émissions de radio — qui faisaient travailler l'imagination des gens. En un sens, l'œil de l'observateur *crée* par l'imagination. Après avoir lu pendant trente ans des articles sur les O.V.N.I., les gens ont une idée abstraite et étroite de ce que doit être une soucoupe volante. En fait, c'est un problème religieux. C'est comme si on devait *montrer* Jésus-Christ ou Dieu. C'est toujours difficile de satisfaire ce qu'attendent les gens d'une telle vision. Plutôt que de construire des soucoupes volantes compliquées en aluminium et plexiglas, j'en ai construites deux douzaines de formes différentes avec des lumières contrôlées à distance placées dans chacune d'elles. Les lumières furent ensuite dirigées vers les lentilles des caméras, créant l'effet optique connu sous le nom de « lens flare ». Nous avons utilisé cette technique dans les plans rapides d'O.V.N.I. évoluant autour de scène d'action impliquant des personnages humains. On ne les voit pas réellement très nettement, sauf dans quelques plans rapides.
• Le plus grand O.V.N.I. est celui contrôlant tous les autres et que nous avons construit en partie dans un hangar géant pour avions, à Mobile. Cette super-soucoupe est une construction énorme, circulaire, avec des tubes étroits partant du centre et une centaine de petites lucarnes tout autour du revêtement. Le vaisseau spatial est supposé atterrir la nuit et nous avons placé 2000 petites lampes et six arcs lumineux sur ses bords afin de créer une sorte de « mur de lumière » et l'illusion que l'engin entier vrombit en atteignant le sol. Beaucoup d'essais ont été effectués, mais le résultat final est satisfaisant. Le vaisseau est une sorte de « cité dans le ciel ».
• Steve est un type formidable pour travailler. Nous avons travaillé très étroitement tous les deux pour les effets spéciaux. Steve est crédité comme créateur des effets spéciaux de **Close Encounters** et c'est parfaitement exact; je fus le superviseur de ces truquages. Nous avons eu 250 plans d'effets spéciaux, ce qui est inférieur aux 365 de **Star Wars**, mais n'oubliez pas que certains plans de **Star Wars** ne durent que deux secondes! Nous les avons réalisés dans le même esprit que **2001**, en laissant le spectateur les observer assez longuement. Les quarante dernières minutes du film mêlent truquages et scènes d'action, et en comparaison, le voyage final de **2001** semble très banal... »

John Williams
— *la musique*

• Avec deux oscars (**Les Dents de la mer**, **Violon sur le toit**), huit citations au palmarès de l'Académie, et deux Emmys (oscar de télévision), John Williams est devenu le musicien attitré des super-productions.
Né à New York en 1932, il poursuit ses études à l'université de Los Angeles, et fait ensuite partie de la fameuse Julliard School of music. Il a écrit, composé et dirigé des partitions pour nombre d'émissions de télévision et une quarantaine de films.
Quelques mois après **La Guerre des étoiles**, John Williams nous offre une seconde œuvre de science-fiction, **Rencontres du troisième type** (disque ARISTA AL 9500). Une musique très différente de la première, autant que les deux films sont différents l'un de l'autre. Point d'effets spectaculaires, ici, du genre de ceux que nous trouvions dans le mouvement débridé de **Star Wars**. **Rencontres** est une partition concentrée, dont l'ampleur se veut posée, débarrassée de l'allure caracolante qu'elle prenait — fort à propos — dans le premier. En passant, Williams nous démontre avec un naturel surprenant que la musique de film est aussi un exercice de style pour compositeurs éprouvés.
D'emblée, la musique de **Rencontres** s'inscrit dans une tonalité plus « science-fiction », multipliant, mais toujours sans excès, les sonorités étranges, éthérées, soulignées par de discrets effets d'orgue, ainsi que les aigus prolongés auxquels se superposent des basses profondes. Certains passages nous rapprochent de la musique astrale d'un Gyorgy Ligeti. Mais, parallèlement, les chœurs sont de la partie; ils donnent au film le caractère non plus d'une simple aventure faite pour flatter le petit Robin des Bois qui se cache en chacun de nous, mais d'une histoire humaine destinée à toucher notre esprit dans ce qu'il a de plus intime. Des chœurs dont l'utilisation, située entre deux pôles, évolue progressivement de l'un à l'autre : sourds et chargés de mystère, sinon de tension, au début, rappelant là encore nettement ce que peut en faire un compositeur comme Ligeti, ils prennent à la fin un aspect plus spectaculaire, plus glorieux, proche de l'apothéose. Ils dominent d'ailleurs lors de l'apparition des « visiteurs », donnant à la scène une dimension mystique, dans une séquence où nous voulions voir une citation des musiques composées par Alfred Newman pour l'apparition de la Vierge à Bernadette, dans **Le Chant de Bernadette**, ou même pour la Crucifixion du Christ dans **La Tunique**, et surtout dans **La Plus Grande Histoire jamais contée**.
Certains aspects propres à John Williams réapparaissent de-ci, de-là : en particulier, l'un des thèmes principaux, celui qui triomphe à la fin du film, appuyé par les chœurs, rappelle par son allure, sinon par sa mélodie, celui de **La Tour infernale**; certaines mesures, dans le début notamment, et lors de la poursuite, sont l'écho de procédés — rythme et arabesques de violons — qui accompagnaient le requin des **Dents de la mer**. Mais la majesté et la noblesse de la partition marquent, comme l'avait fait la brillante puissance de **La Guerre des étoiles**, un nouveau pas dans l'évolution de ce remarquable compositeur, qui manifestement ne se contente pas de vivre sur ses acquis.
Un point commun et original entre les récentes grandes partitions de Williams, au point qu'on peut se demander si ce n'est pas sa façon, désormais, de « signer » ses musiques : l'instant d'humour. Après l'arrivée des touristes qui, dans **Les Dents de la mer**, contrastait tant avec la tension du reste de la musique, après la si surprenante scène de la cantina dans **Star Wars**, c'est ici le curieux dialogue (dans le disque : The Meeting), aux multiples péripéties musicales, entre un basson et une clarinette, se terminant presque en cacophonie, et situé lors de la rencontre finale avec les extraterrestres. On notera d'ailleurs dans ce « meeting », plusieurs rappels, surtout dans le rythme, mais aussi dans certaines mesures, des touristes des **Dents de la Mer**. Et surtout, il y a le thème sur lequel reposent entre autres le générique et le finale : apparaissant pour la première fois à la flûte, il est le cousin germain de la courte mélodie introduisant le thème de la princesse Léia dans **Star Wars**. Mais lorsqu'il est repris par les cordes, et surtout par les cuivres, c'est autre chose qui éclate : on pense au Dies Irae et, presque aussitôt, au générique de **Sisters** (**Sœurs de sang**) de Bernard Herrmann... Simplement, la tension inexorablement tragique de cette dernière partition a disparu : sur les cuivres, Williams fait retentir des notes de violons ou de trombones (venues tout droit du **Sinbad** de Herrmann) qui donnent à la musique un caractère épique.
Allons plus loin* : les violons de la « poursuite nocturne » ne sont pas sans parenté avec ceux du générique de **Farenheit 451**, encore de Herrmann, et le caractère posé de la musique par laquelle débute l'air inti-

Richard Dreyfuss et Melinda Dillon fuient les autorités militaires, et vont escalader la « Tour du Diable » afin d'établir une rencontre avec les extra-terrestres.



tulé « résolution » est lui aussi imprégné de ce compositeur. Enfin, si la partition du violon, d'allure plus moderne, dans la scène finale, est typique de Williams, le thème qui apparaît en son début rappelle quelque peu l'un de ceux d'**Obsession**. Toujours de Herrmann... Nous avons donc bien des raisons de voir dans la musique de **Rencontres** un hommage à ce compositeur.

Ainsi nous avons presque tout dit sur cette œuvre splendide qui après **Star Wars**, ouvre davantage à John Williams les portes de l'Oscar.

Presque. Sauf quelques détails... Ainsi, par exemple, dira-t-on, après le Dies Irae, Bernadette et le Christ, pourquoi Herrmann? pourquoi Ligeti? Mais voyons, c'est très simple... Herrmann, c'est la musique du **Jour où la Terre s'arrêta**, considéré par certains comme le premier grand film de science-fiction, et qui lui aussi — coïncidence! — nous parlait d'extra-terrestres... Et Ligeti, c'est **2001, L'Odyssée de l'espace**, en particulier les scènes du monolithe ou de l'arrivée sur Jupiter. En passant, quand on sait que Steven Spielberg et John Williams ont beaucoup collaboré, voilà déjà de quoi poser bien des questions au premier...

Ainsi donc, au carrefour du mysticisme, de l'épopée universelle de l'homme et de la science-fiction, la seule musique de John Williams, plus peut-être que l'image, fait de **Rencontre du troisième type** une œuvre à trois dimensions.

BERTRAND BORIE

* Le début de l'air « I can't believe it's real » est l'écho d'un passage de **Citizen Kane**.

La critique

• **Close Encounters** est un film attrayant et très agréable; son charme est grandement renforcé par une réalisation brillante, une interprétation de haute tenue et d'étonnants effets spéciaux. Toutes ces qualités ne font que regretter que le scénario ait si peu à dire. Il est possible que le grand public se contente d'un message selon lequel « il y a des extra-terrestres qui visitent la Terre, et ils sont gentils », mais quiconque ayant lu de la science-fiction aura découvert bien davantage de profondeur dans les histoires des années 50 et 60. Au niveau du contenu, **Close Encounters** n'en dit pas beaucoup plus que **Le Météore de la nuit** de 1953.
Close Encounters aurait pu être une œuvre considérablement meilleure si Steven Spielberg avait fait comme Stanley Kubrick pour **2001** : engager l'un des meilleurs écrivains de speculative fiction pour implanter certaines idées consistantes dans ce mélange touffu. De toute façon, il y a suffisamment de choses agréables dans ce film pour qu'on n'ait pas à se soucier trop des qualités supplémentaires qu'il aurait pu gagner.
En fait, la réalisation est si bonne que l'action du film nous entraîne sans que l'on se pose de questions quant à sa crédibilité. De nombreuses séquences avec les modèles réduits sont particulièrement réussies. La scène où les extra-terrestres enlèvent le petit garçon est également excellente. Elle ressemble assez à celle de **La Guerre des mondes**, où l'on voit Gene Barry et Ann Robinson se cacher dans une ferme à l'arrivée des envahisseurs martiens.
La distribution est en tout point remarquable. Richard Dreyfuss, qui jouait l'ichtyologiste dans **Les Dents de la mer**, est réellement convaincant dans le rôle principal d'un électricien attiré jusqu'à l'obsession par le lieu de rencontre choisi par les visiteurs étrangers. Sa composition d'un homme simple et quelque peu naïf, dirigé par des forces dépassant sa compréhension, est à la fois émouvante et amusante. Teri Garr, qui incarne la femme d'intérieur délaissée, avait déjà été remarquée dans **Frankenstein Junior** où elle tenait le rôle délicieux de l'assistante de laboratoire. Dans **Close Encounters**, elle admet le comportement obsessionnel et contraignant de Dreyfuss, jusqu'au jour où elle décide d'emmener ses enfants chez sa sœur, son mari commençant à édifier une grande sculpture de la « Tour du Diable » dans son salon. Melinda Dillon, dont l'enfant est enlevé par les extra-terrestres, joue si bien que l'on regrette que son rôle n'ait pas été plus approfondi.
En fait, les deux personnalités les plus intéressantes du film sont le petit Gary Guffey, âgé de 4 ans, et François Truffaut, qui n'avait joué auparavant que dans ses propres films et qui fut pressenti par Spielberg pour incarner le spécialiste en O.V.N.I. après que le réalisateur américain ait visionné **L'Enfant sauvage**. Encore fallut-il du temps à Spielberg pour prendre sa décision — mais elle fut sage. L'interprétation du petit Gary Guffey nous a réellement enchantés. Les rapports entre Spielberg et l'enfant furent très bons et la manière dont le metteur en scène a amené Guffey dans l'état d'esprit propice à certaines scènes fut parfois très ingénieuse. C'est ainsi que pour obtenir l'« adieu » émouvant et sincère de Guffey aux extra-terrestres, Spielberg lui raconta que le tournage était terminé et qu'il ne reverrait plus jamais l'équipe. « Dis-leur au revoir maintenant », lui demanda-t-il.
Certains des éléments décrits dans le film, l'allure des extra-terrestres, la conception et les mouvements de la flotte spatiale, ont été imaginés d'après les études de Spielberg sur les rapports concernant des apparitions d'objets volants non identifiés. Le film, qui surpasse actuellement tous les records de fréquentation de nombreuses salles américaines, devrait attirer énormément de gens passionnés par les O.V.N.I. Spielberg utilise le ciel nocturne constellé d'étoiles comme un élément visuel riche en mystère et en suspense tout comme il fit usage de l'océan dans **Les Dents de la mer**.
Une des hypothèses de base du film (selon laquelle il existerait une vie intelligente ailleurs dans l'univers) est largement acceptée dans les milieux scientifiques. La seconde hypothèse (selon laquelle ces formes de vie visiteraient la Terre) est, elle, sans cesse remise en question. Il se pourrait très bien qu'une civilisation interstellaire existe près du centre de notre galaxie, où la distance moyenne entre les étoiles est inférieure à une année-lumière. Notre système solaire, d'un autre côté, est dans la « banlieue » galactique. Nous sommes au bout de l'un de ses bras en spirale, où la densité des étoiles est relativement faible, c'est ainsi que l'étoile la plus proche de notre soleil se trouve à quelque 4 années-lumière. Notre probabilité de rencontre avec des extra-terrestres serait bien plus grande si nous nous trouvions dans une aire de densité stellaire plus élevée, et si les autres systèmes solaires se trouvaient plus proches de nous.
On pourrait également se demander si des extra-terrestres intelligents et amicaux terroriseraient sans nécessité les indigènes dont ils ont l'intention de se faire des amis. Mais peut-être essaieraient-ils seulement de nous impressionner tout comme nous impressionnerions avec nos jouets une société technologiquement sous-développée. Quoiqu'il en soit, il est impossible dans la plupart

des cas de rester incrédules, et le plaisir véritable de contempler un film de science-fiction de dix-neuf millions de dollars bien réalisé est des plus satisfaisant.
Les trucages spectaculaires des dernières images sont impressionnants et contribueront à enrichir considérablement la réputation de Doublas Trumbull. Comme dans **La Guerre des étoiles**, des caméras munies de mémoires programmées ont été utilisées. Greg Jein a supervisé la construction des modèles réduits. Certaines erreurs — en particulier dans les différentes échelles du vaisseau spatial principal suivant les plans, et l'impression légèrement désagréable que les O.V.N.I., dans certaines scènes, ne collent pas tout à fait avec le reste de l'image — passeront pratiquement inaperçus. Carlo Rimbaldi a conçu et créé des visiteurs de l'espace qui, à la différence du robot désastreux qu'il avait construit pour le **King Kong** de Dino De Laurentiis, conviennent parfaitement.
La bienveillance des extra-terrestres est acceptée à la fin du film avec un tel bonheur, et la musique et les modèles réduits brillants créent un tel climat religieux que tous les cyniques ne manqueront pas de souhaiter voir une séquelle du film faite sur le modèle du roman de Damon Knight, « To Serve Man », dans lequel les extra-terrestres se révèlent ne s'intéresser à l'Homme que parce que celui-ci représente pour eux des protéines de haute qualité...
Si on dresse un bilan à **Close Encounters**, on pardonnera aisément son manque de profondeur parce que sa réalisation est très adroite, qu'il est bien joué, et intéressant sur le plan visuel. En fait, les subtilités de la réalisation de Steven Spielberg sont telles que l'on espère que son prochain film de science-fiction bénéficiera d'un scénario pleinement digne de tant de talents.

WALT LEE



FICHE TECHNIQUE

Scénariste et réalisateur **Steven Spielberg** • Producteurs **Julia Phillips et Michael Phillips** • Directeur de la photographie **Wilmos Zsigmond** • Compositeur **John Williams** • Directeur de la photographie séquences américaines **William A. Fraker** • Directeur de la photographie séquences indiennes **Douglas Slocombe** • Directeur de production **Joe Alves** • Montage **Michael Kahn** • Producteur associé **Clark Paylow** • Effets visuels conçus par **Steven Spielberg** • Régie **Clark Paylow** • Conseiller technique **Dr. J. Allen Hynek** • Directeur artistique **Dan Lomino** • Décorateur **Phil Abramson** • Assistant réalisateur **Chuck Myers** • 2ᵉ assistant réalisateur **Jim Bloom** • Assistants monteurs **Geoff Rowlands, Charles Bornstein** • Montage de la musique **Kenneth Wannberg** • Supervision du montage des effets sonores **Frank Warner** • Effets sonores **Richard Oswald, David Horten, Sam Gemette, Gary S. Gerlich, Chet Slomka, Neil Burrow** • Illustrateur de production **George Jensen** • Conseiller Dolby **Steve Katz** • Chef-monteur des dialogues **Jack Schrader** • Montage des dialogues **Dick Friedman** • Mixage son **Gene Cantamesa** • Mixage musique **John Neal** • Solo Tuba **Tommy Johnson** • Solo Hautbois **John Ellis** • Cameraman **Nick Mc Lean** • Mixage réenregistrement **Buzz Knudsen, Don Mac Dougall, Robert Glass** • Régie d'extérieurs **Joe O'Har** • Chef électricien **Earl Gilbert** • Assistant du producteur **Kendall Cooper** • Superviseur du maquillage **Bob Westmoreland** • Coiffeur **Edie Panda** • Ensemblier **Sam Gordon** • Costumier **Jim Linn** • Cascades de **Buddy Joe Hooker** • Script **Charsie Bryant** • Casting **Shari Rhodes, Juliette Taylor** • Générique **Dan Perri** • Directeur de la photographie (2ᵉ équipe) **Steve Poster** • Directeur de la construction **Bill Parks** • Conseiller des effets spéciaux **Roy Arbogast** • Assistant de François Truffaut **Françoise Forget**.

Effets spéciaux :
Supervision des effets spéciaux photographiques **Douglas Trumbull** • Directeur de la photographie **Richard Yuricich** • Matte artiste **Matthew Yuricich** • Montage **Larry Robinson** • Photographie Ovni **Dave Stewart** • Chef maquettiste **Gregory Jein** • Supervision animation **Robert Swarthe** • Cameraman matte **Don Jarel** • Coordination de la recherche **Mona Thal Benefiel** • Chefs opérateurs **Robert Hall, Eugène Eyerly, Dennis Muren, Eldon Rickman** • Technicien **Robert Hollister** • Chef atelier maquette **J. Richard Dow** • Maquettistes **Paul Huston, David M. Jones, Jor Van Kline, Michael McMillen, Kenneth Swenson, Robert Worthington** • Ingénieur matériel camera **Don Trumbull, John Russel, Fries Engineering** • Effets spéciaux mécaniques **George Polkinghorne** • Ingénieurs électroniciens **Jerry L. Jeffress, Alvah J. Miller, Peter Regla, Dan Slater** • Assistant matte **Rocco Gioffre** • Électricien **David Gold** • Chef machiniste **Ray Rich** • Animation **Harry Moreau** • Assistant monteur **Joseph Ippolito** • Conseillers spéciaux **Peter Anderson, Larry Albright, Richard Bennett, Ken Ebert, Kevin Kelly, Jim Lutes, George Randall, Jeff Shapiro, Rourke Engineering**.
Lieux de tournage : **Wyoming, Alabama, Californie, Inde et les studios de la Burbank.**
Panavision. Metrocolor. Durée : 2 h 15. Distribué par Warner-Columbia.

Distribution
Roy Neary **Richard Dreyfuss** • Claude Lacombe **François Truffaut** • Ronnie Neary **Teri Garr** • Jillian Guiler **Melinda Dillon** • David Laughlin **Bob Balaban** • Robert **Lance Hendriksen** • Wild Bill **Warren Kemmerling** • Le fermier **Roberts Blossom** • Jean-Claude **Phillip Dodds** • Barry Guiler **Cary Guffey** • Brad Neary **Adrienne Campbell** • Toby Neary **Justin Dreyfuss** • L'attaché militaire **Merrill Connally** • Le Major **George Dicenzo**.



456
513
354



Les femmes de Stepford

U.S.A., 1975. **Prod. :** *Paloma.* **Pr. :** *Edgar J. Scherick.* **Réal. :** *Bryan Forbes.* **Pr. Ass. :** *Roger M. Rothstein.* **Pr. Ex. :** *Gustave M. Berne.* **Sc. :** *William Goldman, d'après le roman d'Ira Levin (Ed. Laffont).* **Ph. :** *Owen Roizman.* **Dir. Art. :** *Gene Callahan.* **Mont. :** *Timothy Gee.* **Mus. :** *Michael Small.* **Son. :** *James Sabat.* **Déc. :** *Robert Drumheller.* **Maq. :** *Andy Cianella.* **Cost. :** *Anna Hill Johnstone.* **Coiff. :** *Romaine Greene.* **Cam. :** *Enrique Bravo.* **Ass. Réal. :** *Peter Scoppa.* **Inter. :** *Katherine Ross (Joanna), Paula Prentiss (Bobby), Peter Masterson (Walter), Nanette Newman (Carol), Tina Louise (Charmaine), Carol Rosson (Dr Francher), William Prince (Ike Mazzard), Carole Mallory (Kit Sunderson), Toni Reid (Marie Axhelm), Judith Baldwin (Mme Cornell), Barbara Rucker (Marie Ann Stavros), George Coe (Claude Axhelm), Franklin Cover (Ed Wimpiris), Robert Fields (Raymond Chandler), Michael Higgins (Mr. Cornell), Josef Somer (Ted Van Sant), Patrick O'Neal (Dale Coba), Remak Ramsay (Mr. Atkinson), Simon Deckard (Dave Markowe), Martha Greenhouse (Mme Kirgawa).* **Dist. :** *Columbia Pictures (U.S.A.).* **Durée :** *114'. Couleurs.*
Prix spécial du jury au Festival International de Paris du Film Fantastique 1976.

☐ Bryan Forbes a curieusement construit son film, adaptation extrêmement intéressante du roman d'Ira Levin, comme une succession de parcours, de déplacements horizontaux qui créent un rythme inhabituel.
Nous assistons d'abord au déménagement de Joanna et sa famille de New York à Stepford. Abandon de la fièvre d'une ville verticale en béton pour une ville-village horizontale dotée de verdure et d'un calme olympien. Mais Joanna prendra vite conscience de ce qu'elle a quitté : un univers grouillant de vie pour un monde dévitalisé, désertifié, « mortel ».
Dans ce film tout se joue dans, autour, pendant les déplacements de Joanna, en voiture, à pied, de maisons en maisons, de discussions en discussions, avec la découverte progressive de la vérité, jusqu'à l'acting out final au « Club des Hommes », au bout d'une course folle de pièces en pièces. Nous avons ainsi la création d'une sorte de phraséologie du film, d'un jeu linéaire qui renvoie au roman d'Ira Levin.

☐
Ce roman, William Goldman, le scénariste, pour les besoins de l'intrigue, l'a considérablement resserré, lui supprimant entre autres son caractère allusif quant à la robotisation. Levin n'affirme jamais explicitement l'existence de robots femelles. S'il n'y avait le chapitre final dans le super-marché, on pourrait croire à l'extrapolation d'une femme prise de délire. Dans le roman, sur les conseils de son mari, Joanna se rend chez un psychiatre. Construction qui rappellerait **Rosemary's baby** si Joanna n'avait des réactions aussi prosaïquement saines. A aucun moment nous n'arrivons à la croire folle.
Goldman a renforcé cette idée en ponctuant le film de quatre séquences ruptures qui n'existent pas dans le roman :
► L'accrochage au cours duquel, victime d'un choc à la nuque, l'une des « femmes » se dérègle (répétition ininterrompue de la même phrase ponctuée du même geste répétitif), puis est emmenée en ambulance mais (Joanna le constate avec surprise et une ombre de suspicion naissante) pas dans la direction de l'hôpital.
► La garden-party où la même femme, apparemment mal réparée, se dérègle à

nouveau, et, les yeux égarés, erre de groupe en groupe, armée d'une nouvelle phrase itérative (suite à cet incident la femme un moment détraquée « éprouvera le besoin » de présenter un torrent d'excuses à Joanna et à Bobby; loin d'endormir les soupçons de celles-ci, le caractère outrancier et peu naturel des explications données aura l'effet contraire).

▶ Dans le film, Joanna se coupe, réalise en voyant son sang qu'un robot ne peut pas saigner, et, à bout de nerfs poignarde Bobby, recevant ainsi de façon spectaculaire confirmation de ses quasi-certitudes.

Dans le roman, c'est Bobby qui tient ce couteau trop grand pour l'usage qu'elle est sensée en faire : une petite coupure destinée à prouver à son amie qu'elle est toujours capable de saigner. Nouveau Raminagrobis, dans sa cuisine aseptisée comme une clinique, elle répète à Joanna d'approcher, tandis qu'à l'étage une musique (mise en route pour couvrir les cris?) déverse ses flots stridents. Levin n'en dit pas plus. L'ellipse est suffisamment explicite.

▶ Enfin, après la course éperdue dans les pièces désertes du Club des Hommes, c'est la confrontation finale de Joanna avec son ego spéculaire : un double d'elle-même vivant quoique inachevé dans une réplique scrupuleusement exacte de sa propre chambre.

□

L'un des grands intérêts du film est le glissement que Forbes a su opérer dans l'effet de fantastique. Nous sommes loin des lieux clos habituellement indispensables à provoquer l'horreur. Ici, l'action se joue dans des espaces ouverts qui ne sont jamais en eux-mêmes générateurs d'angoisse. A aucun moment le film ne joue sur les nerfs. Même la course finale dans le labyrinthe des pièces vétustes ne fonctionne pas selon les schémas habituels.

L'angoisse, la peur, la terreur enfin ne sont pas agies comme projections séparées des personnages, mais comme processus totalement intériorisé, suivant une gradation savante au fur et à mesure que le clivage s'accentue.

Pas de tuerie, ni d'effusions de sang. Ce qui est effrayant c'est la prescience de se trouver confronté à un phénomène inexplicable : cette constante fin de non-recevoir des femmes de Stepford pour tout ce qui ne concerne pas la gestion de leur ménage. Ces superbes femmes girondes et impeccables, vivantes incarnations de publicités télévisées pour produit de beauté ou d'entretien.

« Quelque chose se passe », quelque chose d'absolument a-normal, pense Joanna, raisonnant en fonction de ses propres normes, de son statut de femme libérée, membre du M.L.F. Cette dénégation de toute individualité, de toute possibilité de se constituer un corps propre, ce nivellement auquel pas une femme n'échappe, c'est proprement incroyable... Et cela devient terrifiant lorsque Joanna prend conscience que la transformation n'est plus pour elle qu'une question de temps. Charmaine, la joueuse de tennis insatisfaite, puis Bobby ont été tour à tour victimes de la mutation... en fonction de leurs dates d'arrivée à Stepford.

□

La stratégie masculine est parfaitement organisée qui force la femme à donner tout ce qui constitue son individualité physique : on lui prend son image, sa parole, on investit sa chambre et tout cela se trouve fidèlement re-produit. On pense aux vieilles terreurs indigènes ou aux pratiques de sorcellerie (bien loin pourtant des techniques ultra-modernes employées par les hommes pour faire leurs duplicatas) : laisser prendre ton image, c'est te créer un double qui te dévorera en provoquant ta mort.

Joanna ne sera pas dévorée mais bel et bien étranglée par son double « électro-ménager ». Et ce sera à l'aide d'un attribut féminin par excellence : un bas. Métaphore exemplaire. Joanna (qui vit en short ou en pantalon) est tuée par l'emblème de tout ce qu'elle refuse. Le symbole d'une fantasmatique masculine référencée à la femme en tant qu'objet de possession « à dominer ».

Forbes s'est malgré tout servi de l'un des poncifs les plus invariables du fantastique : cette merveilleuse (ou consternante selon les goûts) inconscience-inconséquence des futures victimes se jetant d'elles-mêmes dans la gueule du loup. Le roman qui donne une notation psychologique explicative est à cet égard plus réaliste.

On peut déplorer aussi, quant au traitement de la mise en scène, la différence de jeu des femmes dans la séquence finale (glissement impeccable des chariots à provision aussi bien huilés que les engrenages des femmes robotisées; alignement maniaque des provisions et des produits d'entretien : tout est rentré dans la norme). Il est regrettable que ces robots femelles ne deviennent caricaturaux qu'après le dénouement.

□

Mais ces critiques sont mineures et ne nuisent en rien à l'intérêt du film. Terrible mise en scène d'un retour à une société profondément patriarcale. L'homme, à nouveau Dieu le Père, redevient l'incarnation de la toute-puissance, des Valeurs sociales et culturelles, prêt à anéantir l'inconnu menaçant, le désordre chaotique que représente pour son bien-être la femme « libérée ». Ce retour à une idéologie archaïque de la bonne épouse, femme-objet, passive et « dévitalisée » (au sens fort!), mère de famille entièrement possédée par son mari, et vouée à ses enfants et à son « home », c'est le triomphe de tous les stéréotypes rassurants dont les hommes ont de tous temps investi les femmes.

Bouleversée, Joanna interroge : « Pourquoi faites-vous ça? » Imperturbable et réaliste, le président du club répond : « Parce que nous le pouvons... »

Nous avons des quantités de petites bombes qui ne servent à rien. Pourquoi ne pas faire sauter la planète puisque nous pouvons le faire?

JOËLLE WINTREBERT



…na (Katherine Ross), affronte un monde dévitalisé, … « libéralisation de la femme » se paie cher.

Messiah of Evil

U.S.A., 1973. **Pr. Ex. :** *Alan Riche.* **Réal. :** *Gloria Katz et Williard Huyck.* **Sc. :** *Gloria Katz et Williard Huyck.* **Ph. :** *S. Katz.* **Mus. :** *S. Conrad.* **Inter. :** *Michael Greer, Marianna Hill, Joy Bang, Anitra Ford, Royal Dano, Elisha Cook.* **Durée :** *100'. Couleurs.* **Film présenté au Festival International de Paris du Film Fantastique 1976.**



Un film en couleurs : le sang carminé qui s'échappe à gros bouillons de la victime déchiquetée, dévorée toute crue sur le carrelage froid d'un supermarché californien, ou qui coagule sur le corps affriolant d'une gamine très sexy, gourmandise offerte dans la pénombre d'un cinéma à une troupe de zombis, la larme (rouge) à l'œil... Gloria Katz et Williard Huyck sont des esthètes, il n'en faut pas douter, et de l'espèce la plus redoutable, celle qui en profite pour vous mettre mal à l'aise! **Messiah of Evil** place l'horreur la plus spectaculaire au niveau le plus symbolique, non sans s'égarer parfois dans les voies du grotesque. Mais c'était à prévoir : le parti-pris des auteurs du film, celui de faire peur en esthétisant (ou le contraire), ne pouvait mener ailleurs. Le père de l'héroïne est peintre. Il vit au bord du Pacifique où elle croit le retrouver. Mais il n'est plus là et le monde autour d'elle soudain décoloré (c'est un albinos terrifiant qui donne le signal d'attaque!) est pris d'un vertige... Sur sa route, un étrange trio s'empare d'elle : Thom, Toni et Laura qui prétendent retrouver le prophète du Mal responsable, voit-on bientôt, d'une épidémie de cannibalisme qui sévit dans la petite cité proche. Tout devient proprement hallucinant : les incursions en ville des protagonistes ont quelque chose d'absolument terrifiant, comme ce nègre blanc qui mange tout cru les rats... Séquence du super-marché; scène de rues au cours de laquelle les policiers tirent sur les cannibales au visage de cendre avant d'être eux-mêmes atteints par le fléau, etc. La silhouette élégante (couleur crème) de Thom, le grand jeune homme énigmatique qui règle bientôt le ballet des couleurs, ne cesse d'aller et venir au sein d'un décor furieusement agressif. La valse des couleurs commence; elle culminera avec la réapparition du père d'Arletty, au milieu d'un jaillissement non plus seulement d'hémoglobine, mais de toutes les couleurs épaisses de l'arc-en-ciel d'un cauchemar en technicolor. Mrs. Katz et Mr. Huyck atteignent là au sublime de leur entreprise : les éléments structurels et la symbolique essentielle de l'histoire (à quoi sert l'intrigue, sinon de support modeste, de « Mac Guffin » comme dit Hitchcock!) rejoignent et se mêlent insidieusement aux composantes figuratives directes du récit... Ainsi, le mouvement lentement mis en action au début de l'histoire arrive-t-il enfin à un paroxysme (les zombis tombent, comme des vampires assoiffés, d'une verrière en une scène hallucinante) et l'horreur déferle avec une précision et une efficacité rares.

FRANÇOIS RIVIÈRE

Private Parts

U.S.A., 1973. **Prod. :** *Château Production Inc.* **Pr. :** *Gene Corman.* **Réal. :** *Paul Bartel.* **Sc. :** *Philip Kearney et Les Randelstein.* **Ph. :** *Andrew Davis.* **Mont. :** *Morton Tuber.* **Mus. :** *Hugo Friedhofer.* **Déc. :** *John Retsek.* **Inter. :** *Ann Ruymen (Cheryl), Lucille Benson (tante Martha), John Ventantonio (George), Laurie Main (Le révérend).* **Durée :** *90'. Couleurs.* **Prix de la Critique au Festival International de Paris du Film Fantastique 1976.**



Paul Bartel semble vouloir se distinguer par son attirance pour le violent et le sanglant. Il est vrai que son appartenance à l'écurie Corman justifie amplement ses penchants. Avec **La Course à la Mort de l'An 2000**, il a prouvé que ceux-ci, contrairement à l'ordinaire, n'étaient pas gratuits. **Private Parts** apparaît donc comme une œuvre beaucoup plus sage. Tel quel, alors qu'il s'insère totalement dans la catégorie horreur sans fantastique, le film nous invite à un fascinant voyage dans l'étrange, un étrange engendré par le psychanalytique. La mise en scène joue avec l'espace. Un espace relativement réduit que délimitent les déambulations d'une maison à un hôtel, dans le cadre d'un quartier très « restreint ». Évolutions et circonvolutions du personnage principal, Cheryl, le localisent et centralisent plus particulièrement l'action au cœur de la source même de sa curiosité : l'hôtel de tante Martha.

Private Parts dans son titre (littéralement : parties intimes) lie étroitement l'interdit, le secret, le sexuel, le caché, et par là-même le regard. Tous ces éléments sont présents dans l'insolite aventure de Cheryl. Renvoyée d'un appartement qu'elle partageait avec une amie (elle avait surpris celle-ci, par un rapt du regard, au cours de ses ébats avec son amant), elle a transgressé son premier interdit par le viol de leur intimité. Recueillie par sa tante Martha, elle désobéit en volant les clefs des chambres de l'hôtel (le dispositif électrique qui les protège marque la place de l'interdit). Ce qui se passe entre ces murs ne « regarde » pas les petites filles. Dès lors, le désir de voir/savoir, celui qu'engendre tout interdit, habite totalement Cheryl. Sa curiosité sexuelle se manifeste par le livre qu'elle parcourt avant de s'endormir. Jeune vierge et considérée comme une enfant, elle veut s'échapper à tout prix à son état. Labyrinthe de couloirs, jeux de portes et de judas sous-tendent l'action. L'espace s'agrandit comme l'œil collé au trou d'une serrure et prend de l'importance par la disposition subtile des pièces entièrement vouées au voyeurisme. L'hôtel tout entier se place sous ce signe et recèle un laboratoire de photographie. Tante Martha avoue être une maniaque des enterrements; elle prend en photo les cadavres dans le but de capter l'esprit de la mort. Par cette indiscrétion du regard, elle transgresse l'interdit de la mort.

La découverte du lieu principal, concentration même des instincts plus ou moins morbides, se fait progressive-



ment. Seule dans sa chambre, Cheryl est alertée par des bruits dans la salle de bains; des pas rapprochés la terrifient. L'alarme se donne de façon auditive : dans la ronde des sens l'oreille précède l'œil. Par l'interdit transgressé — les clés dérobées — se découvre avec insistance le thème du regard. L'exploration de la maison fourmille de trouvailles. Elle met à jour les ouvertures pratiquées par George dans les murs : ce ténébreux pensionnaire est lui aussi amateur de photographie. Dans un débarras, pièce abandonnée où s'entassent vieux meubles et vieux matelas, un trou révèle la chambre de Cheryl, un autre trou la salle de bains. Ces découvertes entraînent la perte de l'innocence. Par échange, après avoir vu (sondé l'hôtel et ses recoins), Cheryl donne à voir (son corps) et se livre consentante au regard de George, vêtue des dessous qu'il dépose sur son lit sans jamais se faire voir.

Notre héroïne, telle Miss Jones aux Enfers, ne s'éloigne guère des héroïnes de contes. Ainsi, dans le film de Cocteau, Belle errait seule dans le château, violait des interdits en visitant (comme la septième femme de Barbe Bleue), une clef à la main (toujours une histoire de clefs!), certains endroits défendus. Bête déposait sur son lit des parures et la surprenait ainsi vêtue et revêtue par le biais d'un miroir traître. Ici, un miroir dissimule une des ouvertures; symbole hurlant de notre thème du regard. Le conte, plus explicite, débouche sur la corruption. Le Château a fait place à l'Hôtel, protection d'un petit monde d'originaux et de pervers : l'ecclésiastique, la vieille folle, le jeune homme passionné de pornographie, évoluant dans un univers de sex-shops. La chambre moderne, temple du fétichisme (photographies gigantesques et équivoques, poupée gonflable, bandes magnétiques compromettantes), tranche curieusement, comme un îlot de luxure, au beau milieu de la vétuste bâtisse. Encore une fois, saugrenu aménagement de l'espace, élément principal de ce film qui s'achève un peu comme une enquête policière par une ultime révélation : George était une femme. Un plan rapide livre sa poitrine à notre regard, dernier voile soulevé sur des parties intimes. Détenteur du secret, le spectateur baisse les yeux.

EVELYNE LOWINS

Terror at Red Wolf Inn

U.S.A., 1973. **Prod. :** *Red Wolf C° Prod.* **Pr. :** *Michael MacReady.* **Dir. de Prod. :** *Erik Nelson.* **Ass. de Prod. :** *Ted Pettit.* **Réal. :** *Bud Townsend.* **Sc. :** *Allen J. Actor.* **Ph. :** *John Mc Nichol.* **Dir. Art. :** *Mike Townsend.* **Mont. :** *Al Maguire.* **Mus. :** *Bill Marx. La chanson « My Dream » est écrite et interprétée par Marilyn Lovell.* **Inter :** *Linda Gillin (Regina), John Neilson (Baby John), Arthur Space (Henry), Mary Jackson (Evelyn).* **Dist. :** *Manson Dist. (U.S.A.).* **Durée :** *83'. Couleurs Movielab.*
Film présenté au Festival International de Paris du Film Fantastique 1976.

Rien de plus délicat à manier que la comédie d'épouvante : pour être réussi ce cocktail réclame de la part d'un réalisateur un égal respect de ses composantes. Lorsque c'est le cas, cela donne des œuvres aussi estimables que **Le Bal des vampires** ou **Frankenstein Junior**. Ou **Terror at Red Wolf Inn**.

Le film de Bud Townsend dose savamment ces ingrédients : le rire qu'il provoque ne nuit nullement à la progression de l'angoisse, dès l'arrivée de l'héroïne, Edwina, à l'Auberge du Loup Rouge. L'instauration de ce climat d'inquiétude tient à quelques détails : l'accueil des aubergistes est un peu trop chaleureux, le repas un peu trop copieux, la satisfaction des convives un peu trop manifeste; cette charge savoureuse de la goinfrerie distinguée est traitée avec ce qu'il faut de réalisme pour provoquer un malaise diffus chez le spectateur.

Cette lente montée de l'angoisse nous est, faut-il le dire, narrée par le menu.

La vraie nature des aubergistes ne se révèle que peu à peu à l'héroïne. Plus heureux qu'elle, nous partageons leur secret dès les premiers instants, dès ce repas dont nous devinons la véritable composition. Mais, pas plus qu'Edwina, nous ne ressentons d'horreur pour les propriétaires du Loup Rouge :

l'astuce du film est d'en faire, non d'abominables monstres au faciès repoussant, mais d'adorables vieillards. Evelyne et Henry, ainsi que leur petit-fils Baby John, sont des plus avenants et, loin de satisfaire égoïstement leur gourmandise particulière, ils traitent royalement leurs invitées. Le cannibalisme, ici, bénéficie de l'application des règles d'or de la cuisine bourgeoise : Evelyne, fin cordon bleu, conserve la tendresse de son mari grâce à ses recettes savantes.

La règle d'or des comédies d'épouvante se trouve ici inversée : ce sont les monstres qui sont drôles, nullement le héros — ou plutôt l'héroïne. Lorsque Edwina comprendra la vérité, **Terror at Red Wolf Inn** prend des allures de véritable film d'horreur, sans qu'un instant ses redoutables aubergistes ne cessent de nous charmer.

Nous partageons certes les angoisses d'Edwina, mais sans pouvoir nous défendre d'un sentiment d'admiration envers ses bourreaux — lesquels, d'ailleurs, ne la maltraitent nullement, se contentant de l'engraisser pour les prochaines agapes. Grâce à l'expression des interprètes, le film atteint à un burlesque macabre rarement égalé, comme lors de cette scène délirante où Edwina est sommée de manger le cœur de la précédente locataire. La jeune fille ne se sent pas dans son assiette — pas encore. Son refus désole sa bonne hôtesse, qui se prend à douter de la qualité de sa cuisine...

Moins original le personnage de Baby John, lui aussi cannibale, est cependant remarquablement traité et interprété. Amoureux d'Edwina, il se contente de la dévorer des yeux et lorsqu'elle est sur le point d'être mise à mort, il se rebelle contre ses grands-parents, lesquels voient avec horreur se dresser contre eux la chair de leur chair. Cette révolution de palais est un peu confuse, volontairement, grâce à un savant montage rapide, et seul un spectateur attentif pourra connaître le mot de la faim.

JEAN-CLAUDE MICHEL



AUDREY ROSE (16-11).
Voir critique dans notre n° 3.

L'EMPIRE DES FOURMIS GÉANTES (EMPIRE OF THE ANTS), de **Bert I. Gordon** (U.S.A., 1977), avec **Joan Collins, Robert Lansing, Edward Power, Jacqueline Scott** (4-1). ▶

Le thème des fourmis géantes mutantes a inspiré le cinéma à plusieurs reprises, et l'on se souvient notamment du célèbre film de Gordon Douglas, *Them! (Des Monstres attaquent la ville)*. Cette fois, Bert I. Gordon a mis au point pour *L'Empire des fourmis géantes* une lentille qui — comme dans *La Mouche noire* de Kurt Neumann — permet de voir l'action à travers les yeux de l'animal, c'est-à-dire divisée en 33 vues identiques. Ses effets spéciaux sont généralement soignés, et les fourmis agrandies pourraient être crédibles si, de temps en temps, lors des combats livrés avec les humains, l'utilisation de maquettes grandeur nature particulièrement ratées ne venait pas nous rappeler qu'il s'agit d'un petit budget tourné trop rapidement. Mais en fait, le défaut majeur de cette production réside dans la quasi-inexistance de son scénario : pendant les deux tiers du film, ce ne sont que poursuites et affrontements sanglants entre les animaux et les participants d'une expédition touristique qui sont tour à tour massacrés par les fourmis géantes. Les meurtres peu variés et répétitifs, l'inintérêt du dialogue, et la médiocrité de l'interprétation (seul centre d'intérêt : Joan Collins, dont les charmes sont encore vivaces) lassent très vite. Et puis, tout à coup, avec l'irruption des rescapés dans une ville commandée par les fourmis devenues intelligentes, une amorce de suspense intervient. Mais cet « empire des fourmis » nous est montré de façon peu convaincante et l'intérêt retombe aussitôt. Très inférieur à *Soudain les monstres*, le dernier film de Bert I. Gordon est sauvé de l'échec total par une photographie de grande qualité et par, de temps à autres, quelques scènes (involontairement) amusantes. Il est néanmoins dommage qu'il n'ait été conçu que pour tirer parti des talents de « truqueur » de son auteur, au mépris d'un scénario constructif, plus élaboré ou au moins original. (A.G.)





L'HÉRÉTIQUE. L'EXORCISTE II (EXORCIST II : THE HERETIC) (25-1).
Voir critique dans notre n° 3.

LA NUIT DES VERS GÉANTS (SQUIRM) ◀ (23-11).
Voir critique dans notre n° 1.

ORCA, de **Michael Anderson** (U.S.A., 1976), avec **Richard Harris, Charlotte Rampling, Robert Carradine** (7-12).

« Sa femelle ayant été tuée par le harpon d'un chasseur, un épaulard poursuit le meurtrier de sa vengeance implacable. Il le force à combattre dans son élément naturel, l'attirant parmi les glaces de la banquise. L'animal finit par triompher de

TABLEAU DE COTATION

l'homme, après une série de « passes d'armes » où il fait preuve d'une intelligence quasi-diabolique. »
On ne peut pas ne pas songer à l'affrontement sanglant du capitaine Achab et de Moby Dick, mais le film de Michael Anderson n'est ni un remake, ni un plagiat. Habilement réalisé dans de splendides décors nordiques, il dote une nouvelle fois un animal de sentiments véritablement humains. Cette histoire de la vengeance d'un épaulard envers l'homme qui est responsable de la mort de sa femelle et de son enfant, aurait pu prêter à sourire, mais au contraire elle nous émeut et nous entraîne dans son tourbillon de dramatiques péripéties, telles que la destruction du village lacustre des pêcheurs, l'attaque du mammifère aquatique géant contre leurs bateaux, et le réglement de comptes final où la bête joue avec sa proie enfin à sa merci. Et quelle poésie dans la séquence de la procession des épaulards suivant le mâle qui pousse sa femelle morte vers le rivage! (P.G.) ▶

SCHIZO, de **Pete Walker** (G.-B., 1977), avec **Lynne Frederick, Victoria Allum, John Leyton, John Fraser** (30-11).
« Un ex-prisonnier menace une championne de patin à glace, le jour même de son mariage. Après l'assassinat de son psychanalyste, les morts atroces se multiplient autour de la jeune épouse. Mais le plus schizophrène n'est pas toujours celui que l'on croit. »
Encore un film sur le thème du double, plus policier que fantastique (si l'on excepte la séquence des médiums), dans la lignée du *Communion* d'Alfred Sole, nettement plus original.
Pete Walker lui aussi, lui encore, pille Hitchcock et accumule les clins d'œil. Les indices sont aussi lourds qu'insistants les meurtres. Seule la séquence finale de la résolution de l'énigme fait preuve d'un certain sens de l'utilisation de l'espace.
A noter que la schizophrénie se voit de plus en plus schématisée à chaque films, toute psychose impliquant dès lors un dédoublement contrôlé (ici, l'héroïne reprend toujours possession de sa personnalité au bon moment), entraînant *obligatoirement* sadisme et agressivité. De la psychanalyse-prétexte bien malmenée! (E.L.)

Cotation : **0** : nul, **1** : médiocre, **2** : intéressant, **3** : bon, **4** : excellent.
Coté par : **A**lain **S**chlockoff, **D**ominique **A**bonyi, **F**rédéric **G**rosjean, **R**obert **S**chlockoff.

TITRE (RÉALISATEUR)	**AS**	**DA**	**FG**	**RS**
Audrey Rose (Robert Wise)	2	2	2	3
L'Empire des fourmis géantes (Bert I. Gordon)	1	2	1	0
L'Hérétique (John Boorman)		2	2	3
La nuit des vers géants (Jeff Lieberman)	2	3	2	2
Orca (Michael Anderson)	2	2	2	1
Schizo (Pete Walker)	0	0	0	0



Trois numéros exceptionnels déjà parus



numéro 1

au sommaire :

VIe Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction 1977.

Interview de Christopher Lee.

Dossier **Frankenstein**.

Bilan critique de l'année 1976.

130 photos in-texte
le numéro : 17 F



numéro 2

au sommaire :

Dossier **STAR WARS**.

Interviews de David Cronenberg, George Romero, Milton Subotsky.

Hommage à **Peter Lorre** (filmographie).

Richard Matheson.

130 photos in-texte
le numéro : 17 F



numéro 3

au sommaire :

L'univers fantastique d'Erle C. Kenton.

Hommage à **Bernard Herrmann**

Les effets spéciaux de **La Guerre des étoiles**.

Dossier **L'Invasion des profanateurs de sépultures**

160 illustrations in-texte
le numéro : 17 F

BULLETIN DE COMMANDE

à adresser, accompagné du titre de paiement correspondant à :
LIBRAIRIE DES CHAMPS-ÉLYÉES, 17, rue de Marignan, 75008 Paris, CCP 1134-22 Paris.

NOM .... VILLE ....

ADRESSE .... CODE ....

Je commande les numéros suivants de **L'ÉCRAN FANTASTIQUE** *:* ......

à 17 F le numéro. Soit au total la somme de : .... *F*

que je règle ci-joint par ☐ *chèque bancaire* ☐ *chèque postal*
☐ *mandat*

Date : **Signature :**

LES VISAGES DE L'OMBRE

BRAM STOKER ou le cauchemar de Cruden Bay.

« ... car la vie de toute chair est dans le sang. » (Les Écritures)

Laissez-moi d'abord évoquer un souvenir personnel. Il y a quelques années, parcourant l'Écosse, je décidai de me rendre jusqu'au petit port de Cruden Bay afin de rêver quelques heures sur les lieux mêmes où, par un sombre soir de 1893, l'Irlandais Bram Stoker conçut cette étonnante figure de l'Épouvante cathartique, **le Comte Dracula**. Le jour baissait lorsque par les rues calmes et désertes de ce village de la côte est du sévère pays de Stevenson (auquel ce décor me faisait irrésistiblement songer, jusqu'en ses moindres détails), je m'avançai vers la grève, dans l'idée de marcher un peu en direction des hautes falaises curieusement percées que j'apercevais plus loin, entre le ciel déjà mauve et l'eau grise...

■■

J'avais espéré trouver en cet endroit tout empreint à mes yeux (et à mon esprit de lecteur assidu de fantastique) d'une lourde responsabilité littéraire, une atmosphère propice à l'évocation sourde et tenace du fantasme d'horreur manifesté par l'existence de l'archétype Dracula — je ne voyais qu'un paysage intimiste et seulement chargé du mystère singulier des rivages solitaires, endroit propice aux jeux de l'enfance, aux interminables parties de cache-cache parmi les éboulis ou au creux sombre des tronçons et des tunnels creusés par le flux marin, aux longues courses haletantes contre le vent salé, à l'épuisement bienfaisant des jours lointains de vacances... J'avais retenu une chambre à l'auberge non moins fameuse de *Killmarnock Arms* — là, précisément, où, selon ce que nous disent ses biographes, Stoker après un repas trop copieux, avait reçu la visite de l'ange du mal, dans ce lit sur lequel son mal d'estomac le faisait se tourner et se retourner sans cesse, au fil d'un long cauchemar... je dois dire que le bâtiment, aux derniers feux du soleil couchant, avait de quoi impressionner favorablement l'amateur des films diaboliques de la *Hammer*! Tout y était : la façade de style Tudor, le lierre grimpant, le porche tarabiscoté, les vitraux dissimulant sans doute d'inquisiteurs regards, la lourde porte cloutée, un chat noir se profilant sinistrement sur le ciel embrasé... Le repas fut ordinaire, la chambre assez quelconque et mon sommeil ne fut troublé ni par d'étranges grincements, ni par aucun ululement à vous glacer le sang. Rien, hormis ce couple de touristes allemands qui eut la fâcheuse idée de se faire réveiller à six heures du matin...

■■

Bram Stoker, Dracula? *Le mythe ne pouvait — à la réflexion — qu'en sortir grandi, comme rasséréné ; et je le fus moi-même en constatant à quel point tout cela restait* enraciné dans un passé chargé d'admirables souvenirs, enfermé dans un autre compartiment du temps dont il eût été finalement tout à fait inconvenant de l'en sortir. Mais trêve d'ironie : le constat d'une *absence* doit toujours aider à mieux se plonger vers les zones propices de la véritable évocation : la création de Stoker, cette longue songerie cauchemardesque de **Dracula** qui éclipse toutes les autres tentatives romanesques de l'auteur, constitue assurément une pérégrination unique à travers les méandres de ce paysage invisible à l'œil nu, celui de l'âme tourmentée d'un créateur. Ce que les biographes de Stoker, cet Irlandais débonnaire d'apparence, ne nous ont point donné, ce sont les composantes psychologiques de son angoisse intérieure — mais qu'importe après tout, puisque nous en possédons à jamais l'extraordinaire figuration par le biais d'une fresque romanesque sans précédent. Les somptueux tableaux « à la Poussin » de Mrs. Radcliffe, les romans gothiques de Walpole et de Mathurin, ne mettaient jamais en scène autre chose que des séries de stéréotypes au long d'intrigues pleines de chausses-trappes et de décors en trompe-l'œil. Stoker, en mettant en scène le Comte Dracula, s'interdit de faire fonctionner autre chose que l'unique archétype de son angoisse, dissimulé sous la dépouille d'un prince balkanique dépourvu d'intérêt. N'en déplaise à ceux qui exploitent jusqu'à la fibre l'émoi un peu suspect qu'un certain public peut éprouver à se sentir vivre sur les lieux où sévit jadis un empaleur obsédé par la couleur rouge, il me paraît que c'est moins encore en Transylvanie qu'à Cruden Bay qu'il faudrait partir en quête de l'identité de Dracula. Aussi bien cela ne représente-t-il plus guère d'intérêt depuis que le véritable « Prince des Ténèbres », Vlad Dracul, a lui aussi mais de façon plus linéaire, resurgi du néant de l'Histoire...

■■

Ce qui compte, c'est d'essayer quand même de débusquer par-delà les apparences, derrière les évidences toujours un peu suspectes de la vie d'un homme, les origines de sa méditation. Une méthode inaugurée, en matière d'autobiographie, par Marguerite Yourcenar *(L'Œuvre au noir)*, consiste à remonter le temps, à sentir revivre en soi ses ancêtres et ces « vibrations » d'eux-mêmes qui ont persisté en vous et vous guident, parfois à

votre insu. Il m'a été donné de lire un très curieux texte signé Charlotte Stoker — la mère de Bram — dans lequel cette femme douée d'un certain talent de plume raconte les méfaits horrifiants d'une épidémie de peste en Irlande, à Sligo en 1932[1]. On est frappé par le caractère apocalyptique d'une telle manifestation de la nature, véritable malédiction qui dut marquer les survivants d'un indélébile *trauma*...

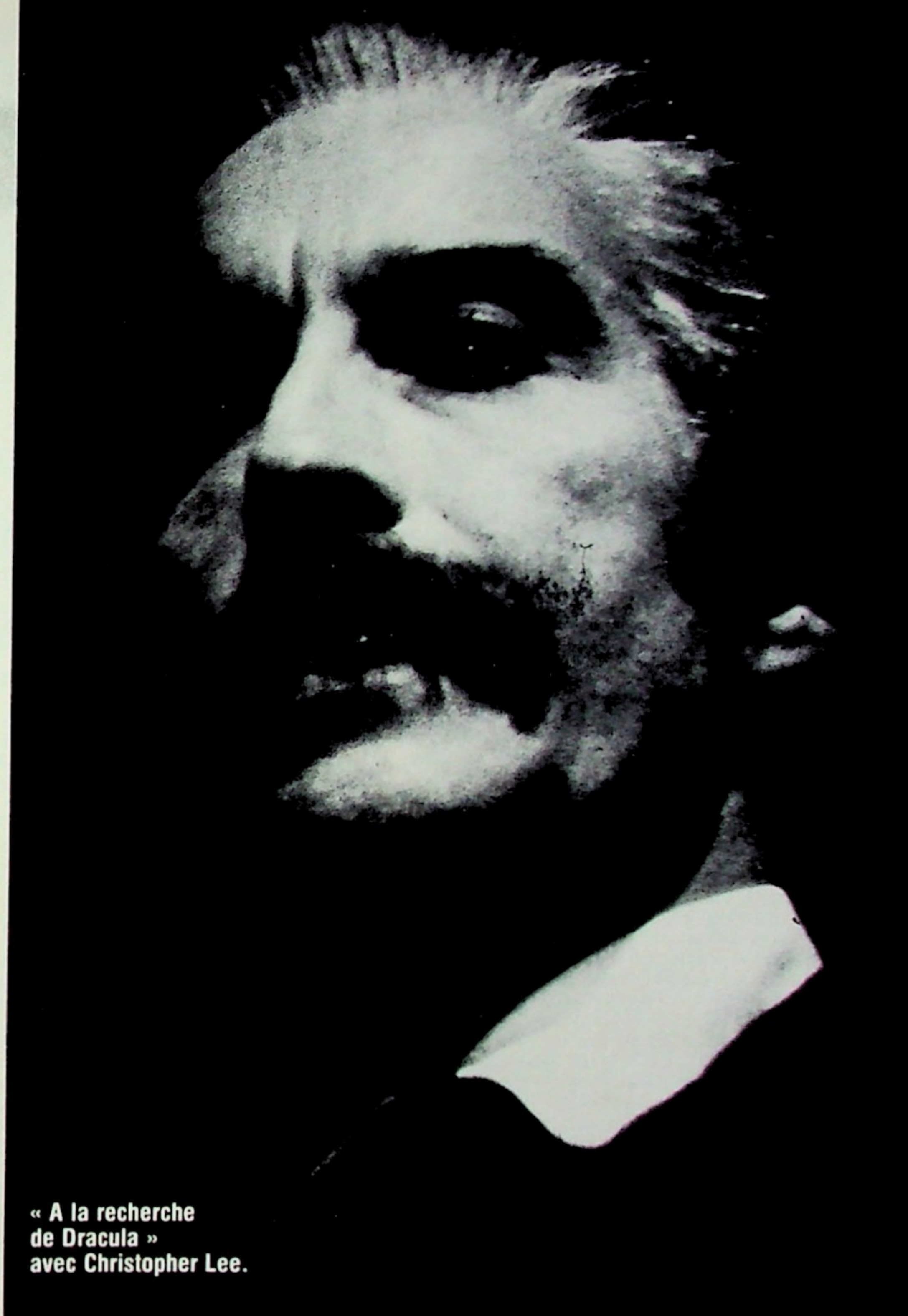
■■

Le petit Abraham Stoker vit le jour à Dublin, un jour de novembre 1847, dans une demeure située non loin de celle du Dr Wilde, père d'un futur grand nom de la littérature mondiale. Et l'année même où le prolifique auteur d'*Uncle Silas*, Sheridan Le Fanu publie sa *Carmilla* — dont l'influence sur Dracula est, on l'a dit, indubitable. Bram est un enfant malingre et souffreteux. A seize ans (en novembre 1864), il entre au Trinity College de l'université de Dublin. Fasciné soudain par le monde du théâtre, il fait lors d'une tournée la connaissance du grand acteur Henry Irving et le suit peu après à Londres. Il retrouve dans la capitale anglaise son jeune voisin Oscar Wilde; fréquente Alfred Lord Tennyson, George Eliot et Dante Gabriel Rossetti. Il correspond avec Walt Whitman — il le rencontrera au reste plus tard, en 1883, lorsqu'il accompagnera à New York son ami et maître Irving, dont il sera tout à la fois le secrétaire et le garde du corps. Il publie entretemps des poèmes et un recueil de contes pour enfants — au nombre desquels une histoire inspirée par le fameux récit de sa mère.

■■

Durant l'été 1884, il est à Nuremberg où il est littéralement envoûté par la fameuse vierge de fer, qui lui inspire un conte resté célèbre[2]. Malgré ses nombreuses activités théâtrales (je les passe ici sous silence mais il est bien évident qu'elles constituent alors la majeure part de sa vie), il compose un roman qui met en scène un très dickensien personnage d'usurier, et qu'il intitule *Black Murdoch*. Été 1893 : Hall Caine publie un article très élogieux sur « l'homme qui vit dans l'ombre de Irving ». Le public commence à s'intéres-

1. Traduit par mes soins dans *Les Nouvelles littéraires*, n° 2547, 26 août 1976. (Charlotte Stoker : *Les Pestiférés*).
2. *La Vierge de fer*, in Fiction. Traduit par Roland Stragliati.



« A la recherche de Dracula » avec Christopher Lee.

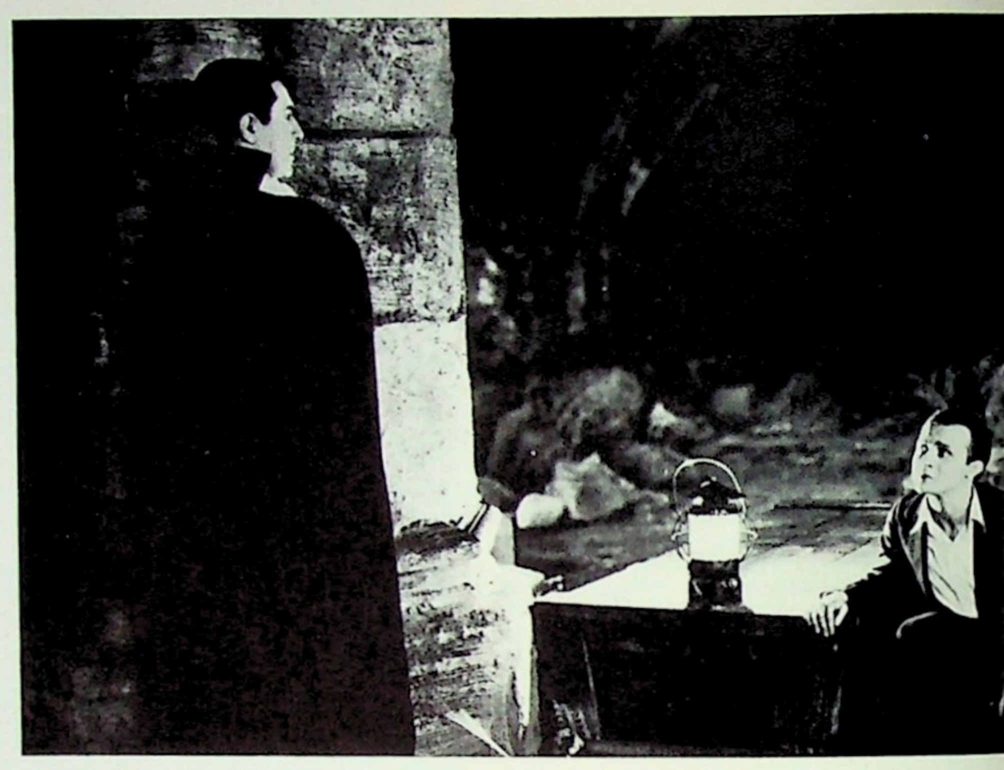
ser à Stoker au moment où lui-même en a assez de cette servitude théâtrale. C'est alors qu'il fuit en Écosse, où il prend pension à Cruden Bay, à l'auberge dont je parlais plus haut...

■■

Il faut noter toutefois que Stoker s'était déjà rendu en Écosse, à Aberdeen — cette cité de marbre gris qui ressemble à un mauvais rêve — et que ce n'est pas par hasard qu'il y revint, hanté par le désir d'être seul et de *s'assumer enfin*. Stoker, nous dit Harry Ludlam[3], était un grand timide. La création littéraire paraissait donc lui convenir parfaitement, l'éloignant de l'existence ostentatoire de l'homme de théâtre qu'il avait voulu être mais qu'il était incapable d'être vraiment. A Cruden Bay, il juge que le moment est venu pour lui de rédiger un roman qu'il porte en lui depuis quelque temps, *The Watter's Mou*. La nuit fameuse où Dracula se manifeste enfin constitue en quelque sorte l'espace de multiples rencontres : diaboliquement enchevêtrés, les souvenirs de ses conversations avec Hall Caine et Irving sur le surnaturel, ceux des récits du ténébreux Arminius Vambery de Budapest, comme la fascination depuis longtemps éprouvée pour *Carmilla* et *Frankenstein*, viennent danser une folle sarabande référentielle dans son esprit fiévreux. L'image d'un être qui catalyse tous ces remugles surgit alors, qui hantera son « inventeur » jusqu'en mai 1897, date de parution du volumineux roman qui le met en scène.

■■

De retour à Londres, Bram annonce la nouvelle à son ami le décorateur Joseph Harker. « Tu sais, lui dit-il, je vais écrire un roman qui surpassera tout ce que j'ai fait jusqu'ici. Vois-tu un inconvénient à ce que je donne ton nom à l'un de mes personnages? ». Ainsi naît Jonathan Harker, l'invité du Comte Dracula. La légende va pouvoir croître, suscitée donc moins par les réminiscences plus tard invoquées par Stoker lui-même et quelques autres, que par la puissance des images du rêve, celles-là mêmes qui toujours président à la venue au monde des œuvres symboliques. Dans le cas de Stoker, qui ne fut jamais à proprement parler un styliste, on peut estimer que l'instinct et le génie des lieux ont occupé une part très grande dans l'apparition d'un livre dont il n'aura été somme toute que le scripteur illuminé — et fameusement inspiré.



« Dracula » avec Bela Lugosi.

■■

Une nuit de juillet 1902, après le spectacle, ce sont les adieux émus de Stoker et d'Irving — quinze jours à peine après les cérémonies du couronnement d'Edouard VII. Irving s'installe à *Drury Lane*; Stoker passe le mois d'août à Cruden Bay où il écrit *The Jewel of seven stars* dont l'intrigue lui a été fournie trente années auparavant par le père d'Oscar Wilde! Entretemps, *The Mystery of the sea* paraît en librairie et lui vaut une lettre enthousiaste de Conan Doyle. Irving meurt en 1906. Deux ans plus tard, Stoker publie *Snowbound*, un livre de souvenirs sur ses années de tournées avec la compagnie de son vieil ami. Puis il revient bien vite à la veine fantastique avec *The Lady of the shroud* (1909); la même année, paraît encore *Famous Imposters*, recueil d'essais sur diverses grandes impostures de l'histoire d'Angleterre. En 1910, Bram Stoker passe pour la dernière fois l'été en Écosse. Puis, rentré à Londres, il commence la rédaction de *The Lair of the white worm*[4], son roman le plus curieux sans doute après *Dracula*, qui déclenche l'enthousiasme de la presse. Un jour d'avril 1912, il meurt, à soixante-quatre ans, épuisé par une existence bien remplie.

■■

Je ne me permettrais pas de dresser le bilan de la vie d'un homme, quel qu'il fût — et surtout pas Bram Stoker, dont tous les actes reflètent un naturel particulièrement intéressant, pas mal de scrupules, une timidité et un orgueil qu'il convient sans doute d'admirer, quand bien même je persiste à croire (mais ces choses sont de toute évidence à séparer) qu'il fut un piètre styliste et un écrivain pourvu d'une imagination assez bridée. Et, de fait, la véritable carrière de Bram Stoker allait commencer après sa mort. C'est en juin 1924 que l'acteur Hamilton Deane porte à la scène sa propre adaptation de *Dracula*, au *Grand Théâtre* de Derby. Cette pièce allait être jouée sans discontinuer durant 18 années! Mais déjà, en Allemagne, le jeune auteur-réalisateur Friedrich Wilhem Murnau réalise en pirate l'une des plus belles bandes de toute l'histoire du cinéma, hanté par un tourment assurément bien supérieur à celui du bon géant irlandais. Toutefois, c'est



« A la recherche de Dracula » avec Christopher Lee.

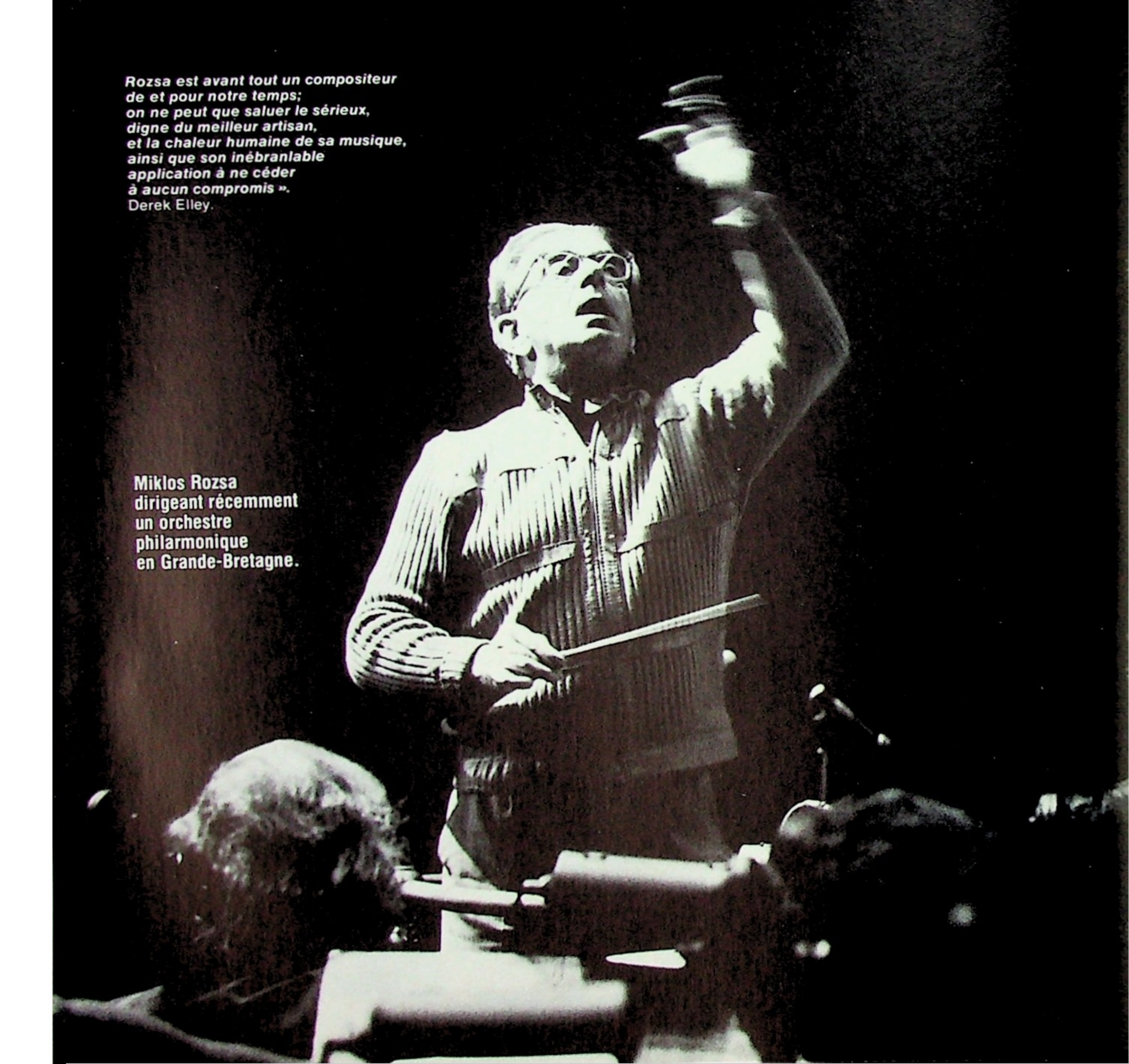
sans nul doute le théâtre qui d'abord — et en dépit des qualités esthétiques immenses du *Nosferatu* de Murnau — allait faire la véritable « fortune » de Dracula sur les rivages des Deux Mondes. La pièce de Deane fait recette et se voit jouée partout : les Américains l'achètent et elle est créée en octobre 1927 à New York, dans une adaptation nouvelle de John L. Balderstone (également scénariste du *Frankenstein* de Whale, en 1931). Le succès ne se fait pas attendre, aidé sans doute par la présence inquiétante sur scène, dans le rôle du Comte Dracula, d'un acteur d'origine hongroise et alors complètement inconnu, Bela Lugosi... Une tournée à travers les États-Unis achève la consécration de cette pièce à sensations — et nul doute que là naît la fascination tenace des habitants du Nouveau Monde pour l'archétype qu'allait rendre plus fameux encore, et plus populaire, le cinématographe impitoyable... puisqu'il sera aussi responsable de la dégradation progressive du mythe.

■■

De retour en Angleterre, la troupe de Raymond Huntley élit domicile pour une longue série de représentations au *Prince of Whales*, et c'est là qu'un soir — au cours de la 250e, très précisément — a lieu un intéressant petit événement littéraire : l'on remet à chaque spectateur une enveloppe cachetée qu'il ne devra ouvrir qu'à l'entracte. Cette enveloppe contient *L'Invité de Dracula*, premier chapitre du roman, coupé lors des premières éditions par souci d'économie... La boucle est bouclée : *Dracula* paraît enfin dans tout son éclat, mythe grandiose et secret à la fois, vertige d'un homme soudain confronté à l'incarnation de cette peur nommée par Poe « Démon de la perversité » et par Freud autrement, mais dont nous savons bien qu'elle est protéiforme, insaisissable, ce qui rend encore plus admirable la mise en scène précise d'une au moins de ses manifestations. A Cruden Bay, les rochers de granit rouge ont oublié jusqu'à l'écho des pas de Bram Stoker.

François Rivière

3. *A biography of Dracula, the life-story of Bram Stoker*, Londres, 1964.
4. *Le Repaire du ver blanc*, Bourgeois éd., 1970. Trad. Fr. Truchaud.



Rozsa est avant tout un compositeur
de et pour notre temps;
on ne peut que saluer le sérieux,
digne du meilleur artisan,
et la chaleur humaine de sa musique,
ainsi que son inébranlable
application à ne céder
à aucun compromis ».
Derek Elley.

Miklos Rozsa dirigeant récemment un orchestre philarmonique en Grande-Bretagne.

MIKLOS ROZSA

Miklos Rozsa en 1960.



•• En 1943 fut édité aux États-Unis le premier disque de musique de film, le premier du monde pourrait-on dire; l'œuvre représentée n'était certes pas la première d'un genre que certains « géants », tel Max Steiner, avaient déjà marqué d'une empreinte ineffaçable, sans compter quelques compositeurs dits « classiques »*. Mais le brio et la qualité de cette musique étaient si indiscutables que son édition parut des plus naturelles, qu'une récente réédition a été un succès et qu'elle a été jouée, il y a quatre ans encore, lors d'un concert en Afrique du Sud. C'était pour un film d'Alexandre Korda : **Le Livre de la Jungle**. Le compositeur venait alors de sa Hongrie natale, en passant par la France où il avait rencontré Jacques Feyder, qui lui avait offert plus tard la possibilité de faire sa première musique pour le cinéma; il vient récemment, après une longue carrière aux États-Unis, de retrouver notre pays pour la culture duquel il ne cache pas son grand attachement en signant l'an passé, **Providence** d'Alain Resnais. Son nom? MIKLOS ROZSA.

* La première musique de film digne de ce nom est de Camille Saint-Saëns (**L'assassinat du duc de Guise**, 1908.) Prokofiev, en particulier, composa **Ivan le Terrible** et **Alexandre Newsky** pour Eisenstein.

1907-1944 Comment un petit voleur devint un grand magicien

•• Pour prometteurs qu'ils étaient, les débuts de ce compositeur ne préfiguraient pas pour autant sa carrière cinématographique. Né à Budapest le 18 avril 1907, Miklos Rozsa passa une bonne part de sa jeunesse à s'imprégner du folklore de son pays, tandis qu'il étudiait, dès l'âge de cinq ans, le violon, avec Lajos Berkovits; devenu, plus tard, Président de l'Association Frantz Liszt, à Budapest, il organisa des matinées musicales dans lesquelles il s'efforçait de faire jouer, non sans problèmes, des auteurs modernes : Bartok, Kodali, avec lesquels il avait en partage l'amour du folklore hongrois. Puis ce fut l'Allemagne : élève d'Herman Grabner au Conservatoire de Leipzig, il en sortit brillamment diplômé en 1929 et devint l'assistant de son maître. Il vint ensuite à Paris, en 1932, à l'occasion d'un concert donné à l'École Normale de Musique, dans lequel figurait sa musique de chambre : il avait alors vingt-cinq ans.

La période parisienne de Rozsa s'avéra capitale. Il y découvrit d'abord celle qu'il se plait souvent à appeler « sa ville préférée », dans laquelle il composa en 1933 une de ses œuvres majeures : *Thème, Variations et Finale*. C'était déjà sa treizième composition; elle contribua à le faire largement connaître après que la première en eut été donnée à Duisbourg, le 1er octobre 1934. A Paris il fit la connaissance de nombreuses personnalités du monde des arts, en particulier Jacques Feyder, Honegger et Roland-Manuel : le 22 décembre 1934 était donné à Paris un concert groupant des œuvres de Honegger et de Rozsa, dont les compositions entrèrent dès lors au répertoire des plus grands chefs d'orchestre du monde. C'est à Londres, où il s'était rendu en 1935 pour la composition d'un ballet, *Hungaria*, qu'il rencontra de nouveau, l'année suivante, Feyder, qui éprouvait pour sa musique une admiration profonde. Le réalisateur français travaillait alors pour Alexandre Korda, lui aussi hongrois, pour **Le Chevalier sans Armure**. Il lui présenta Rozsa et le fit engager pour la musique. C'est le point de départ d'une magistrale carrière de musicien de films.

Avec **Le Chevalier sans Armure**, Rozsa signe une composition dans laquelle éclatent déjà la « splendeur » et le lyrisme, intime, ample ou dramatique selon les moments, qui marqueront si

typiquement tant de compositions ultérieures. Déjà acclamée, elle est suivie d'un deuxième succès, la même année, avec **Thunder in the City**. Et si **Le Recéleur** et **Le Divorce de Lady X**, pour Korda, ne sont pas aussi marquantes, la suivante, **Les Quatre Plumes Blanches** (Korda), qui peut être considérée comme la première grande œuvre cinématographique de Rozsa, témoigne déjà de qualités qui feront la richesse de bien d'autres, en particulier sa faculté à teinter une musique d'un orientalisme discret, assez justement dosé pour ne jamais paraître artificiel.

●●

Miklos Rozsa n'est pas encore à l'époque où les sujets qu'on lui propose lui permettent de donner chaque fois — ou presque — le meilleur de lui-même. Après quelques films de moindre importance, c'est encore Korda qui va lui offrir cette chance, et même davantage : si **Le Voleur de Bagdad** est en effet sans doute son premier chef-d'œuvre, le qualificatif garde toute sa valeur comparée au domaine général de la musique de cinéma. L'un des secrets de cette réussite est l'ambiance amicale dans laquelle Korda et Rozsa travaillent ensemble; Korda qui eut d'ailleurs bien du mal à imposer son compositeur au réalisateur, Ludwig Berger : celui-ci avait en effet dans l'idée, au départ, d'utiliser Oscar Strauss. Il fallut tout le talent du compositeur, toute son obstination alliée à celles de Korda et de Muir Mathieson, alors directeur musical de la London Films, la firme responsable du film, pour triompher de l'entêtement de Berger. Nous étions en 1939. La guerre ayant éclaté, les studios Korda, déménagèrent pour Hollywood, que le compositeur rejoignit après avoir atteint Manhattan en avril 1940, au terme d'un hasardeux périple par Paris et par Gênes. Hollywood qui est devenu depuis cette date son lieu de résidence et où il possède, sur une colline, une villa qu'ornent bon nombre d'œuvres d'art qui, des statues de l'ancienne Rome aux tableaux de Rembrandt et de bien d'autres, témoignent de l'éclectisme dont sa carrière fut le constant reflet.

Musique puissante, riche, colorée, aux multiples composantes, **Le Voleur de Bagdad** est aussi le premier film « fantastique » de Rozsa. La longueur de la partition, souvent ininterrompue, fait presque de l'œuvre cinématographique un film « musical » : d'ailleurs, le ton de certains passages — le chant des marins, celui d'Abu, le jeune voleur, ou même les mesures qui accompagnent la princesse avant qu'elle rencontre le prince Achmad — trouveraient sans mal leur place dans une comédie musicale; à noter que le « thème d'amour » (l'un des principaux) est lui aussi chanté lorsqu'on l'entend pour la première fois.

D'autres passages soulignent avec bonheur l'ambiance orientale du film, telle la longue séquence où nous voyons Achmad aveugle, au début, qui trouveront leur écho, quelque trente-trois ans plus tard, dans **Le Voyage Fantastique de sinbad** — séquences de rues en particulier — qui marquera les retrouvailles de Rozsa avec l'univers merveilleux des Mille et Une Nuits. Les sonneries des cuivres qui précèdent l'arrivée de la princesse possèdent déjà le caractère épique dont le compositeur saura si admirablement user dans les films historiques; le sautillement espiègle et léger, ponctué parfois d'arpèges et de pizzicati, qui marque le thème d'Abu, reflète la juvénile gaieté du personnage, et trouve son pendant dans le motif du Cheval Volant, un des éléments les plus féeriques du film. Lorsque la musique devient dramatique, elle le fait toujours, sous la plume de ce compositeur qui saura donner à bien des œuvres ultérieures une résonnance si profondément tragique, avec suffisamment de nuances — sauf en de très rares moments comme l'enlèvement de la princesse par Jaffar — pour que l'on n'oublie jamais qu'il s'agit d'un conte dont l'issue ne peut être qu'heureuse. Enfin, couronnant l'ensemble de leur splendeur grandiose, les musiques accompagnant le vol du génie et le port de Basra — cette dernière si magnifiquement coupée par le chœur et le chant des marins dans le prologue — ont cette puissante résolution qui se rencontre si souvent dans l'œuvre du compositeur. Obéissant au schématisme relatif propre à la légende et à l'épopée, Rozsa utilise largement les leitmotive : le thème de Jaffar, dans ses apparitions subites aussi bien que dans sa noirceur, annonce celui de Modred dans **Les Chevaliers de la Table Ronde**. Mais, anticipant sur ce qu'il déclarait récemment à deux journalistes français — « il ne s'agit pas pour autant de jouer la musique « a » pour le personnage « a » et la musique « b » pour le personnage « b » — Rozsa utilise ses leitmotive avec nuance, leur donnant souvent les dimensions de symboles : ainsi quand Achmad, après sa première rencontre avec la princesse décide de ne plus s'enfuir avec Abu, le thème d'amour est toujours là, malgré l'absence de l'écran du personnage féminin, pour souligner, derrière les paroles du jeune homme, ce qui fait désormais l'unique objet de ses pensées. Ou bien encore, quand Abu, transformé pour un temps en chien par Jaffar, reprend forme humaine, son thème garde un caractère poignant car il cherche en vain son compagnon Achmad, au bonheur duquel il voue pour l'instant sa vie. Et l'utilisation qui est faite des chœurs, notamment dans le générique, confère d'emblée à l'œuvre son caractère de conte tandis que d'autres scènes, comme celle de la statue animée qui amuse le sultan avant de l'assassiner traîtreusement, donnent à Rozsa l'occasion d'éprouver ses talents de « dramaturge » à travers une musique qui, lentement, laisse se dessiner le drame. A noter pour finir une séquence de tempête dont les arabesques rapides annoncent celles de **Lady Hamilton** et de **Sinbad** ainsi que l'évasion du temple dans ce dernier film, et, tandis qu'Abu dérobe « l'œil qui voit tout », un motif musical qui préfigure singulièrement la marche des galériens dans **Ben-Hur**.

Mais les mots manquent pour louer comme il se doit une œuvre aussi variée, aussi travaillée et par ailleurs aussi belle et aussi spontanée. Heureusement, de récentes rééditions — ou réenregistrements — permettent de l'apprécier à sa juste valeur, surtout pour peu que l'on ait le film en mémoire. On comprend sans mal que, placée sour de tels auspices, la carrière hollywoodienne du compositeur fut par la suite aussi féconde et, le mot n'est pas exagéré, glorieuse.

●●

Dans les quatre années qui suivirent, Miklos Rozsa allait s'essayer à tous les genres ou presque, en particulier trois : l'histoire (**Lady Hamilton**), le drame psychologique (**Assurance sur la mort**), et le film de guerre.

L'année suivante, c'est **Le Livre de la Jungle**. La conception de l'œuvre dépasse le cadre habituel du leitmotive pour rejoindre le principe du *Pierre et le Loup* de Prokofiev. Le compositeur ne se défend d'ailleurs pas de sa source d'inspiration initiale : les personnages ont chacun leur thème, leurs instruments (— trombones et tubas pour les éléphants — assemblage que Rozsa reprendra pour le centaure de **Sinbad** — cors pour les loups, contre-basson pour l'ours Baloo, etc.) mais la multiplicité des personnages, des situations, et le cadre exotique en font une œuvre fort différente de celle de Prokofiev, à l'égard de laquelle elle peut apparaître, tout au plus, comme un hommage. Le thème espiègle, sautillant, voire primesautier, de Mowgli, retrouve l'innocence charmeuse de celui d'Abu dans **Le Voleur de Bagdad**, et baigne dans une fraîcheur dont on sait dès les premières notes, qu'elle sera l'arme maîtresse du héros, aussi bien pour séduire les spectateurs que pour triompher des pires obstacles, fussent-ils les pièges tendus par le redoutable Sheer Khan. Comme dans **Le Voleur de Bagdad**, point de place ici pour le drame véritable : même quand Mowgli fuit devant l'ennemi, la musique conserve de la légèreté, et la tension n'y est pas totale, témoignant de l'adéquation parfaite entre la musique et l'esprit du film. Par ailleurs, la mélodie de la jungle, ample et mystérieuse dans sa gravité, est d'une très grande beauté qui n'a d'égale que la douceur du « lullaby » que chante la mère de Mowgli et l'émouvante mélancolie de sa reprise par les violons, en particulier dans la « suite » inspirée du film : superposée au récit, elle a fait l'objet d'un disque récemment réédité et qui constitue, par sa qualité musicale et par son sujet, l'un des meilleurs enregistrements qui puissent être à ce jour proposés à un jeune auditoire.

Parallèlement à une carrière de cinéma de plus en plus dense, Miklos Rozsa continua de composer pour le concert dans des genres très divers — ballet, musique orchestrale, chant et musique chorale. Mais, après tant de reconnaissances de son talent et de ses mérites, Hollywood allait à son tour consacrer son œuvre.

1944-1950 La Fin du commencement...

●● C'est en effet en 1945 que Miklos Rozsa remporta pour la première fois l'Oscar de la meilleure musique de film à Hollywood, avec une œuvre puissante, complexe, virile : **La Maison du Docteur Edwards**, son seul film avec Alfred Hitchcock.

Le maître du suspense offrait au Maestro une œuvre digne de son génie : celui-ci en fit un chef-d'œuvre. Sur l'histoire de ce paranoïaque — un amnésique hanté par un complexe de culpabilité — Rozsa construisit une partition qui sans cesse évoluait avec beaucoup de finesse entre la tendresse passionnée d'un thème d'amour qui compte également parmi ses plus beaux, et la violence des passages accompagnant les moments de crise dans lesquels les cordes et les cuivres s'harmonisent avec les lugubres sonorités du théramin — symbole de la paranoïa — que le compositeur utilisait pour la seconde fois. Mais, comme ce fut toujours le cas chez lui, l'instrument trouva son efficacité dans la nuance qui présida à son emploi : point d'effets abusivement spectaculaires ni prolongés. Le théramin vient un instant, dans un générique plutôt « romanesque », créer l'ambiance. C'est lorsqu'il retentit soudain dans telle mesure d'une scène (The Burned Hand) ou qu'il soutient la partition de telle autre (The razor, qui repose sur une progression rythmée, en crescendo et tendue) qu'il instaure un véritable climat de terreur, en marquant soit le paroxysme de la crise, soit son approche, dans une composition qui tient par ailleurs constamment le juste milieu entre la tendance naturelle du compositeur au symphonisme et des effets d'apparence plus classique (trilles ou cuivres). **La Maison du Docteur Edwards** et **Psycho** (musique de Bernard Herrmann) sont sans doute les deux films de Hitchcock dont l'accompagnement musical fut le plus remarquable et, par des voies fort différentes*, le plus efficace. De cette œuvre, Rozsa tira un *Concerto pour Piano et Orchestre* qui, dédié à Léonard Pennario, fut maintes fois donné en concert.

La même année, il avait composé avec non moins d'efficacité sa troisième musique pour Billy Wilder, **Le Poison** (**The Lost Weekend**) : film « noir », nous contant le drame d'un alcoolique (Ray Milland) auquel l'amour vient s'offrir comme une force rédemptrice.

●●

En 1946, 47 et 48, Miklos Rozsa compose respectivement, pour Mark Hellinger, **Les Tueurs** (de Robert Siodmak), **Les Démons de la Liberté** (**Brute Force**) et **Cité sans Voiles** (**Naked City**), les deux derniers de Jules Dassin : trois « thrillers » marqués par une certaine unité, dans la composition musicale, et dont Rozsa tira une suite — T*The Mark Hellinger Suite*. L'un des sommets de cette trilogie est sans conteste le majestueux final de **Cité sans Voiles** (**Song of a City**) qui, d'une ampleur à la fois posée, contenue et brillante, constitue l'un des plus splendides morceaux de ce compositeur pour le cinéma.

Dans le domaine du « film noir », Miklos Rozsa a signé en 1947 une partition étonnamment monumentale — comparée au genre du film — avec **La Maison Rouge**, pour laquelle il utilisa, pour la troisième et dernière fois de sa carrière, le théramin (sur demande des producteurs, Sol Lesser et E.-G. Robinson) : la musique suit la progression dramatique du film dont le personnage principal est un criminel (E.(G. Robinson) qui, sous le couvert d'innocentes occupations (une communauté fermière) attire ses victimes dans une maison isolée pour les faire abattre : après un puissant générique chargé de violence et des scènes paisibles où une discrète pastorale — qui, par moments, semble être un hommage à celle de Beethoven — rivalise en élégance avec un thème d'un lyrisme envoûtant, la musique prend un rythme plus obsédant et inéluctable qui conduit à la séquence du meurtre de l'héroïne, lorsqu'elle découvre la demeure maudite, à travers le déchaînement progressif des chœurs et de l'orchestre augmenté du théramin. Et, tandis que le meurtrier fuit en voiture au milieu d'une forêt que la nuit rend fantômatique et charge de terreur, la musique prend un caractère diabolique et paroxystique qui, à lui seul,

* Dans le principe même : si Rozsa utilise le leitmotiv dans **La Maison du Docteur Edwards**, on se souviendra que, dans notre précédent article, sur Herrmann, nous avions jugé bon de signaler que, justement, l'une des caractéristiques de la partition de **Psycho** avait été de bannir le leitmotiv, du moins dans le sens habituel du terme.

rend presque insoutenable la tension de la scène. Cette musique, qui valut à Rozsa les louanges de Herrmann, pourtant d'une exigence rare, lors de leur première rencontre, est de celles qui emportent l'esprit du spectateur, et même celui du simple auditeur, et le laisse à la fin pénétré d'un réel malaise et, pour ainsi dire, différent de ce qu'il était auparavant. C'est aussi l'un des meilleurs exemples qui se puissent citer de la manière dont une partition peut donner une dimension vraiment fantastique à un film qui, en dehors de quelques effets davantage destinés à créer l'angoisse et le suspense, n'avait pas la prétention de l'être, du moins de façon avouée.

L'année suivante, en 1948, il a remporté son deuxième Oscar avec **Othello** (**A Double Life**, de Georges Cukor), autre sujet fascinant pour ce magicien de la musique, sur le personnage d'un acteur qui en vient à être à ce point imprégné par son rôle qu'il se met à le « jouer » dans la vie : tout à fait le genre de partition que Rozsa affectionne, parce qu'elle se prête à exprimer ce que l'image ne montre pas. Ainsi, le tourbillon du générique, s'il se charge de folie et se trouve entrecoupé de mesures plus sombres en son milieu, n'en conserve pas moins, grâce au xylophone, une légèreté qui traduit l'ambiguïté de la démence spécifique du personnage. En 1948 toujours, il a composé sa première musique pour Fritz Lang, **Le Secret Derrière la Porte**, qui par bien des aspects, tant dans les moments tendres ou angoissants de la musique que dans son lyrisme, n'est pas sans parenté avec **La Maison du Docteur Edwards.** La partition offre peut-être plus de mobilité que celle-ci, plus de brio aussi : les séquences finales annoncent bien des musiques d'action ultérieures (le combat entre Lancelot et Modred, dans **Les Chevaliers de la Table Ronde**, par exemple) et rappellent quelque peu, dans leur déchaînement terminal, **La Maison Rouge**.

Ainsi, Miklos Rozsa s'impose peu à peu comme un musicien capable de traduire, par delà les images, un climat, et surtout un climat dramatique. En 1949, il entre à la M.G.M. : s'il fait de rares incursions dans la comédie, les derniers sommets de cette période sont des films où domine la tragédie, en particulier **Madame Bovary** qui contribua largement à le faire choisir par Resnais pour **Providence.**

1951-1960
Le Visionnaire de l'Histoire

●● 1951 est une date dans la carrière de ce compositeur : c'est l'année de **Quo Vadis**, sa première musique réellement historique. De 1951 à 1961, sur vingt-sept partitions, il en signa onze pour des films situés dans des périodes antérieures au dix-huitième siècle, dont quatre à l'époque romaine (**Quo Vadis**, **Jules César**, **Ben-Hur**, **Le Roi des Rois**), trois au Moyen-Age (**Ivanhoë**, **Les Chevaliers de la Table Ronde**, **Le Cid**) et quatre dans la fin de cette période, dans la Renaissance et ses suites immédiates (**Capitaine sans loi**, **La Reine Vierge**, **Le Voleur du Roi** et **Diane de Poitiers**). Encore conviendrait-il d'ajouter à la liste, à la limite, **Les Contrebandiers de Moonfleet** et **Van Gogh**. Cette rencontre avec l'histoire est déterminante : Rozsa s'impose en maître dans ce domaine avec une suprématie égale à celle de Hugo, en poésie, avec *La Légende des Siècles.* Il compose en effet des œuvres qui sont, à leur manière, des monuments, au sens où on l'entend pour ces mêmes films. Il semble d'ailleurs que Cécil B. de Mille — avec lequel, paradoxalement, il ne travailla jamais — ait songé à lui en 1956 pour **Les Dix Commandements**; mais Rozsa avait alors plusieurs projets en cours. Par contre, après **Ben-Hur**, le producteur Samuel Bronston fit appel à lui pour une partition dont le caractère récent du film précédemment cité, qui était lui

« Jules César ».



« Le Roi des Rois ».

« Ben-Hur ».


« Le Cid ».

aussi d'inspiration biblique, a injustement éclipsé les nombreuses qualités : **Le Roi des Rois**.
Mais le succès de cette remarquable période qui lui valut, avec **Ben-Hur**, son troisième Oscar, n'est pas dû au hasard : doué d'une inspiration éminemment épique, Miklos Rozsa ressent d'instinct la grandeur et la puissance non seulement de l'histoire, mais aussi des héros qui la font, et qui font qu'elle devient légende. Homme de grande culture en même temps qu'eclectique, il sait par ailleurs adapter son inspiration à tous les sujets : si son admiration pour l'ancienne Rome est manifeste, il porte avant tout un culte personnel aux grands sentiments qui nourrissent l'essentiel de l'épopée. C'est à ce titre qu'il exalte si brillamment les héros païens (Vinicius dans **Quo Vadis**, Jules César, Brutus dans **Jules César**, et même, à sa façon, Messala dans **Ben-Hur**) et les défenseurs de la foi chrétienne naissante (Le Christ, Ben-Hur et Saint-Pierre, ce dernier dans **Quo Vadis**) ou conquérante (Arthur dans **Les Chevaliers de la Table Ronde**, le Cid ou les émigrants de Mayflower dans **Capitaine sans loi**). Enfin, il conçoit son œuvre de compositeur en musicologue, en archéologue en même temps qu'en artiste. Si un puissant souffle personnel traverse ses musiques historiques, il puise avec humilité dans les sources que lui offre l'histoire de la musique : fragments de musique grecque, mélodies orientales et juives de l'antiquité, ballades du Moyen-Age, chants religieux, cantigas... Il épuise des heures à parcourir des bibliothèques, fait reconstituer des instruments, collabore avec d'éminents historiens (Ramon Menendez Pidal pour **Le Cid**), et il accomplit une synthèse d'une perfection rare entre son génie personnel et les secrets de la musique des périodes qu'il explore. Qui pourrait dès lors mettre en doute ses paroles lorsqu'il écrit que, composant **Ben-Hur**, il erra des heures entières dans les ruines de Rome et y imagina ses mélodies, ses marches pleines de splendeur qui suffisent à elles seules à ressusciter le triomphe de Quintus Arrius, et sans lesquelles la parade des chars dans le cirque d'Antioche serait dénuée de relief et l'entrée de Gratus (**Ben-Hur**) ou de Pompée (**Le Roi des Rois**) dans Jérusalem, vide de la tragédie que l'occupation romaine fait peser sur le peuple juif? Le véritable miracle, c'est lui qui le réalise en faisant que grâce à sa musique, tant de scènes apparemment conventionnelles prennent de la personnalité et se teintent d'une ambiance qui leur est propre. On a souvent reproché au grand spectacle d'écraser quelque peu ses auteurs. S'il en est un qui échappe à cette critique, c'est Miklos Rozsa, car dans ce domaine encore il traduisait ce que l'image ne suffisait pas toujours à montrer.
Quand on entend la splendeur héraldique de partitions comme **Les Chevaliers de la Table Ronde** ou **Ivanhoë**, ou qu'on se laisse porter par la magnificence de **Quo Vadis** ou de **Ben-hur**, on est tenté de se dire que seul Rozsa en était capable ou que, tout au plus, on pourrait faire différemment, mais pas mieux, si tant est que l'élévation de ses musiques puissent souffrir un jugement de valeur.

●●

S'il est par ailleurs un aspect, même discret, de ce cinéma à grand spectacle qui nous intéresse, ce sont les passages d'inspiration « fantastique » : dans une séquence comme celle des lépreuses dans **Ben-Hur**, c'est bien la musique angoissée, crispante, qui donne un caractère horrible au contexte par delà des images trop souvent impersonnelles. Et surtout, il y a cette inclination à fouiller la pensée des personnages et à la pénétrer dans son intimité, qui permet à Rozsa de traduire avec tant de puissance et d'émotion le mysticisme de ses héros. Le ton hautement épique du thème du Cid est sans doute, parce que moins évident, plus représentatif de cette tendance, car il s'élève, comme le personnage, aux dimensions d'un symbole.
Dans **Jules César**, par des accords aigus, souvent crispants eux aussi, il donne une teinture réellement surnaturelle à l'apparition du fantôme de César dans la tente de Brutus, avant la bataille de Philippes. De même dans **Diane de Poitiers**, il sait lors de la séquence de prophétie annonçant la mort tragique de Henri II, donner à l'action un caractère à la fois poignant et mystique qui suggère l'inéluctabilité du drame.
Dans la lancée, il a entre temps composé, en 1957, sous le coup de la Révolution hongroise et de l'affaire de Budapest, une *Overture to a Symphony concert* (ou *Concert Overture*) d'une rare tonalité tant épique que dramatique.
Et s'il faut se convaincre davantage de l'intime perception que ce compositeur eut de l'histoire et de ceux qui en sont restés les symboles, il suffit d'admirer, ce qui ne peut se faire sans émotion, la foi et la fougue avec lesquelles, vingt ans plus tard, il vient de diriger à nouveau ses partitions de **Ben-Hur** (septembre 1976) et de **Quo Vadis** (septembre 1977).
Une foi qui, pour un temps, devait être mal récompensée...

1961-1972
Le creux de la vague.

●● Rozsa va en effet subir, comme tant d'autres, les conséquences de la décadence qui fit sombrer Hollywood dans le « commercial » — nous ne répèterons pas ce que nous avons déjà dit pour Bernard Herrmann à ce sujet. Il avait, durant la période précédente, composé nombre d'œuvres intéressantes autres que celles purement historiques. Mais le genre dans lequel il venait de tant briller était aussi en déclin : dans une production de plus en plus éparse, au sein de laquelle la médiocrité se faisait reine, il n'est qu'un aspect de **Sodome et Gomorrhe** qui, en dehors de quelques séquences, mérite de survivre : la musique de Rozsa, si puissante, si grandiose et si belle, mais que le fiasco du film fit injustement ignorer. Dans cette période quantitativement pauvre (cinq films en douze ans!), Rozsa revint au genre qui nous préoccupe.
C'est, en 1968, **La Guerre des Cerveaux**, film de « Science-Fiction ». Pour décevante que puisse être parfois la petite histoire de cette composition (voir ci-après notre interview) et bien que, malheureusement, ce film ne lui ait pas offert l'occasion de donner le meilleur de lui-même — le compositeur, dont le style repose souvent sur de longues périodes, n'eut pas toujours le temps de développer pleinement sa musique — la partition se prête cependant à un commentaire approfondi. Miklos Rozsa retrouve en effet son style vigoureux dès le générique, dans le jeu des cuivres en particulier, ou dans la reprise, par les violons, de la très belle mélodie centrale que le compositeur confie souvent, dans le film, aux sonorités inhabituelles de la

cithare. Et quand elle apparaît au détour d'une scène, c'est bien davantage grâce à elle qu'aux sons électroniques ou au rythme d'un cœur qui lui ont été bien conventionnellement superposés, que cette scène prend un caractère insolite, surtout pour peu que des violons y ajoutent quelques accords stridents — la scène du meurtre de Hallson dans la centrifugeuse — ou saccadés, soulignés par les cuivres ou le xylophone — lorsque le couple des deux héros cherche le disparu. Au point qu'un peu plus tard, les sonorités seules de l'instrument deviendront suggestives, sans la mélodie : celle-ci s'avère d'ailleurs être le symbole de ce « pouvoir » qu'un des personnages exerce à des fins criminelles. C'est ainsi que la cithare, jouant ou non la mélodie, ou l'esquissant seulement, apparaît lorsque la menace plane sur les autres protagonistes (pendant la réception au cours de laquelle meurt Karl Melniker, par exemple). Rozsa, avec l'instrument — voire le thème — a donc eu à nouveau recours au principe du thème de la paranoïa dans **La Maison du Docteur Edwards.** La texture dramatique de sa musique apparaît alors à un moment précis : jouée au violon, déformée, la même mélodie se fait entendre lorsque Tanner (Georges Hamilton) délivre Nordlund (Michael Rennie) de l'ascenseur — séquence musicale mouvementée dans laquelle on peut reconnaître comme l'écho de quelques notes du prologue de **Sodome et Gomorrhe** — : cela suffit pour marquer le rapport qui existe entre le « pouvoir » et le personnage de Nordlund, à souligner que c'est lui l'assassin; mais à ce moment précis il ne constitue pas une menace — point de cithare donc. Auparavant d'ailleurs, marquant la transition, ce même thème avait été joué, tandis que Tanner arrivait chez Nordlund, à la cithare, certes, mais en grave, et débarrassée de ses sonorités étranges. La mélodie et l'instrument, conjugués, prendront toute leur signification lors des séquences finales, où ils deviendront spécifiques de Nordlund : un net déplacement s'est donc opéré depuis la scène du début au cours de laquelle les savants réunis s'efforçaient d'exercer leur pouvoir sur un simple papier. Symbolisant seulement ce « pouvoir », et non son possesseur, le thème à la cithare pouvait alors retentir bien que ce n'ait pas été Nordlund mais Tanner — cela nous est dit à la fin — qui, sans le savoir, avait fait bouger le morceau de papier. La musique de Rozsa traduit donc un des moteurs essentiels du suspense qui fait peu à peu se dégager la réalité de l'équivoque, avec un léger temps d'avance toutefois. A la fin du film, la crise est cette fois sans merci, d'où un crescendo marqué par le déchaînement progressif de l'orchestre avant qu'un violon apparemment désordonné évolue vers les aigus, avec, en contre-point, des cuivres graves, ensemble qui, chez Rozsa, accompagne souvent l'effort ultime de ses personnages, en particulier au combat; quelques sonorités de cithare, dénuées de mélodie, puis de piano, marquent enfin la mort et la défaite du meurtrier. Il est remarquable que, dans ce film désordonné, Rozsa soit parvenu, lui, à donner à sa musique une architecture qui, à l'écoute, s'avère plus ferme et plus convaincante que celle du film.

••

Durant cette période plus représentée par sa musique de concert (six œuvres), Miklos Rozsa va se voir décerner un honneur pour ainsi dire unique dans les annales du cinéma : après tant de suites de concert tirées de films, une de ses œuvres de concert va à son tour inspirer un film à un réalisateur. L'œuvre, c'est le splendide *Concerto pour Violon* op. 24 (1953), dédié à Jasha Heifetz. Le réalisateur, c'est, pour la quatrième fois, Billy Wilder. Le film : **La Vie Privée de Sherlock Holmes**. La position de Wilder est assez schématique au départ. On sait que Holmes est un passionné de violon : le premier mouvement, qui donne le ton du concerto, offre donc le thème qui lui est dévolu; débutant en douceur, il est d'ailleurs propre à évoquer l'esprit posé et refléchi du personnage. Le deuxième mouvement, lent et empreint de charme et de tendresse, fournira le thème de Gabrielle, l'espionne, et, en quelque sorte le « thème d'amour ». Quant au troisième mouvement, qui commence par une attaque puissante des cuivres, il donnera le thème du « monstre » du Loch Ness — à l'inverse de ce qui se passait souvent, ce sont cette fois les images qui confèrent à la musique un caractère fantastique qu'elle n'avait pas. Rozsa écrit alors une partition qui conserve la richesse de son concerto, mais qui l'aménage, la dispose, et adapte sa structure à celle du film, avec quelques motifs nouveaux : en particulier un thème très enlevé qui, après le générique, suit la marche « Victoria Regina » pendant la narration de Watson. Sur celui, pourtant modulé et doux, du deuxième mouvement, il imagine une des plus brillantes envolées musicales de sa carrière, tandis que le trio explore les châteaux écossais, et qui constitue sans doute l'un des



« La vie privée de Sherlock Holmes ».

meilleurs exemples de l'intégration du concerto au principe d'une partition de film : passage dont, heureusement, un récent réenregistrement (cf. discographie) nous a donné, sous la baguette du Maître, une restitution des plus réussies et des plus dignes de la splendeur si typique de son style. Malheureusement, cette nouvelle prouesse, en 1970, est destinée à rester pour un temps encore — presque trois ans — sans lendemain.

1973-1978 L'entrée dans la légende...

•• Ce fut un des hasards de la carrière de Miklos Rozsa qu'après avoir commencé à briller dans le monde du cinéma avec **Le Voleur de Bagdad**, il vit cette carrière prendre un nouveau départ avec un autre conte inspiré des Mille et Une Nuits : **Le Fantastique Voyage de Sinbad**. Et un double départ : depuis ce film, en effet, quatre réalisateurs ont fait appel à lui; d'autre part, il fit l'objet d'un disque : le premier en matière de musique de films depuis le **Sodome et Gomorrhe** de 1962. En 1968 et 1970, les éditeurs de **La Guerre des Cerveaux** et de **Sherlock Holmes** n'avaient pas jugé bon — allez savoir pourquoi? — de tirer des disques de ces deux films. Or, depuis 1975, Rozsa n'a pas enregistré moins de six disques!

••

Avec **Sinbad**, c'était de nouveau le monde du rêve, de l'aventure épique, du merveilleux, qui s'ouvrait à lui. Retrouvant sa verve brillante des superproductions, il compose une musique colorée et riche, qui repose sur près de vingt motifs musicaux, dont quatre au moins sont des leitmotive (Sinbad, Koura, l'Homunculus et le thème d'amour). On notera de façon remarquable que les séquences importantes — la proue animée, Kali, Le Centaure et le Griffon par exemple — ont leur(s) mélodie(s) propre(s), même quand elles mettent en scène des personnages qui ont déjà leur thème — ainsi le combat final entre Sinbad et Koura. La simplicité de la structure du générique annonce d'emblée le schématisme relatif de la fable et sa concentration sur un personnage prédominant, Sinbad. La musique, à nouveau, s'orientalise discrètement, et prend une teinture toute différente du **Sinbad** composé par Herrmann quinze ans plus tôt (**Le Septième Voyage de Sinbad**), en particulier par une tendance plus nette à une forme délibérément symphonique et par une plus grande multiplicité dans les modalités musicales qu'elle adopte. L'effort de Rozsa porta moins sur un travail d'unité — les thèmes principaux, à l'image des personnages, étaient ici amplement suffisants — que sur la diversification des séquences — des « clous », pour reprendre le vocabulaire consacré — qui jalonnent ce qui constitue peut-être l'un des films les plus achevés de Harryhausen. Harryhausen qui nous confiait récemment : « L'apport de la musique de Rozsa est énorme dans **Sinbad**; c'est un élément quasi-théâtral. La musique est en effet capitale : elle doit contribuer à donner une dimension supplémentaire à l'image, souligner les sentiments, créer une émotion, donner de l'impact aux effets visuels. Un homme comme Miklos Rozsa sait cela; il sait aussi donner à sa musique le pouvoir de suggestion qui fait d'elle le complément de l'image; la dégradation de la musique de films durant la décade qui précède fait encore mieux sentir tout l'apport d'un compositeur comme lui, mais aussi comme Herrmann, Steiner ou Waxman, au cinéma de la grande époque de Hollywood, jusqu'aux années 50 ».

En ce qui concerne les thèmes principaux de **Sinbad**, on remarquera la façon dont Rozsa les personnalise : à côté d'un thème d'amour plein de tendresse, celui de Sinbad est en particulier empreint, dans son apparente allégresse triomphante, d'une note de nostalgie qui s'adapte parfaitement aux sentiments que ressentira le spectateur qui, à la fin de la projection, devra « quitter » le personnage. Le thème donne alors à ce dernier le caractère d'un rêve, un de ces rêves dont tout enfant sort mélancoliquement et avec regret lorsque s'achève le conte qu'on lui lisait. Pour l'Homunculus, Rozsa décida d'utiliser le synthétiseur électronique, auquel il emprunta des sonorités fort proches de celles du théramin : la monstrueuse créature prend ainsi, en plus de son apparence, un caractère surnaturel; le compositeur tire de l'instrument des effets souvent envoûtants, en particulier lorsque « l'animal » prend son vol, au début, ou quand Koura le fabrique une seconde fois; d'une relative légèreté, le synthétiseur oppose ce « personnage » aérien à la massive monstruosité du centaure, qu'accompagneront des cuivres graves.

Quatre séquences musicales méritent une attention particulière : c'est d'abord celle de la figure de proue animée par les maléfices du traître Koura; partant de résonnances chargées de mystère (gong, xylophone), Rozsa bâtit une progression musicale au rythme croissant dans laquelle il confie aux percussions le soin de marquer la brutalité de la lutte; par ailleurs, la mélodie saccadée — que ponctue régulièrement la reprise de quelques notes, sur un ton de plus en plus triomphant, du thème de Koura — est jouée par les violons, et prend presque, par moments, l'allure d'une ballade, comme pour souligner la force invincible de la statue que rien ne peut arrêter et la facilité de son action. Second sommet de l'œuvre, et qui constitue peut-être le chef-d'œuvre de Harryhausen en même temps qu'une des musiques d'action les plus réussies de Rozsa pour le cinéma : Kali. La mobilité de la musique, sa vigueur et sa violence contenue donnent à la scène une force rare; sa virtuosité et son rythme lui confèrent presque l'allure d'un ballet, dont le caractère mortel est marqué par de passagères hésitations. A la relative légèreté de ce passage, la séquence du centaure oppose un rythme plus lent, plus inexorable, et surtout la lourdeur d'instruments à vent qui, selon une technique déjà évoquée, sont d'abord confrontés distinctement, avec des mélodies différentes — tubas et trombones pour le Centaure, cors pour le Griffon — avant de se rejoindre dans des accents apocalyptiques, tandis que le premier triomphe du second : la puissance de la musique donne à la scène la dimension d'un combat de géants, mais moins toutefois qu'elle n'y était destinée (voir notre interview). Et, tandis que les instruments qui lui sont consacrés accompagnent le Centaure triomphant, soutenus par des cuivres plus clairs et passagèrement dissonants, le rythme se trouve rompu par celui du thème de Sinbad, rapide, vif, à l'image de la juvénile vigueur du héros qui

va finalement l'emporter, les trombones et les tubas s'effondrant lentement à mesure que le monstre s'affaisse, terrassé. Mais la plus surprenante de ces séquences est sans doute, sur le plan musical, celle du combat entre Koura et Sinbad. Elle nous montre combien Rozsa ne s'enferme pas dans des formes musicales fixes. Rien à voir ici avec les musiques tendues, alourdies de cuivres, qu'on rencontre dans des scènes comme le combat entre Lancelot et Modred, dans **Les Chevaliers de la Table Ronde**. Après un rapide retour du thème de Sinbad, allègre à nouveau et quelque peu caracolant — il vient de vaincre le Centaure et vole encore vers la victoire — la musique prend une allure légère, rythmée, porteuse d'une pointe de nostalgie inattendue, dans laquelle la mélodie des violons est reprise en canon par d'autres instruments, à vent en particulier : musique très mobile qui, comme pour Kali, donne presque à la scène, faite de mouvement et de vivacité, le caractère d'un ballet, voire d'un jeu. Koura s'est rendu invisible et le combat, dont l'issue ne saurait toutefois être tragique, se double pour Sinbad d'une dangereuse partie de cache-cache. Là encore, point de place pour le drame véritable; si les cuivres viennent rendre la musique plus tendue et plus angoissée en son milieu, ce n'est que pour mieux mettre en valeur le sautillement auquel elle revient aussitôt. La tonalité tragique de la fin, si elle est de rigueur — Koura est tué — demeure discrète dans sa brièveté : Sinbad a mieux à faire que de s'appitoyer sur la mort de son ennemi, quand, après tant d'épreuves, le repos l'attend dans les bras de la délicieuse Margiana. Et la musique de redevenir immédiatement tendre... l'aventure est achevée : Sinbad peut désormais partir vers de nouveaux horizons, au son d'un brillant final, où son thème, conduit de main de maître par le compositeur, éclate, triomphant.

Avec **Sinbad**, Rozsa démontra, tant par sa musique que par la façon dont il la dirigea, qu'il n'avait rien perdu de la fraîcheur et du brio qui avaient si merveilleusement contribué à rendre pleines de vie, trente-trois ans plus tôt, les aventures du jeune voleur de Bagdad.

●●

Si, dans les trois années qui suivirent **Sinbad**, Rozsa ne composa pas pour le cinéma, ce ne fut pas faute de propositions. Mais il se refusa — et on le comprend — à cautionner par sa participation un cinéma dont les ingrédients essentiels étaient le sexe et la violence. Partageant son temps entre Hollywood et le nord de l'Italie, où chaque printemps et été il se retire dans le calme d'une villa de la baie de Santa-Magherita, il composa une œuvre orchestrale, *Tripartita*, qui triompha en particulier à Washington et à New York en octobre 1976.

Et puis, les éditeurs de musique de films comprenant que les succès commerciaux des années 60 n'avaient été que des faux-semblants, ils se rendirent compte, en même temps, que les « grands », ceux que l'on avait cru pouvoir faire oublier du public, étaient toujours vénérés par celui-ci.

Charles Gerhardt lança la magnifique série des « Classic Film Scores », produite pour R.C.A. par Georges Korngold, et, à la tête du National Philharmonic Orchestra, se mit à réenregistrer des « classiques ». Le premier album, ressuscitant les musiques de E.W. Korngold (**L'aigle des Mers**, **Robin des Bois**, etc.) fit sourire certains. Qui allait acheter « ça »? Un éditeur à qui Gerhardt proposait de telles rééditions ne lui avait-il pas répondu un jour : « Croyez-vous aux miracles? » Or, le miracle s'accomplit. La vente de ce premier album dépassa de très loin les espérances mêmes de ses auteurs. Gerhardt continua. Le dixième disque de la série, entièrement consacré à Miklos Rozsa et enregistré en sa présence, fut comme les autres un immense succès. Entre-temps, Polydor, qui avait racheté les droits de la M.G.M., avait timidement réédité le premier volume de **Ben-Hur** : autre triomphe foudroyant. Ce fut alors le tour du **Roi des Rois**, puis du **Cid**, et enfin du second volume de **Ben-Hur**.

En 1974, Polydor demande à Rozsa de composer, pour l'enregistrer, un album avec des suites ou des extraits de ses films, pour la plupart inédits. Enregistré en septembre de la même année, c'est un nouveau succès. Viennent ensuite un deuxième (octobre 75) puis un troisième disque du même type (juin 76). Et, tandis qu'Elmer Bernstein réenregistre avec la même audience un disque entier consacré au **Voleur de Bagdad**, Decca, qui avait beaucoup réédité Herrmann avant sa mort, propose à Rozsa ce que personne n'aurait jamais espéré ni même imaginé quelques années auparavant : environ cent trente musiciens et choristes pour réenregistrer **Ben-Hur** (septembre 76), disque qui a déjà été accueilli par la critique américaine comme un des meilleurs sortis en 1977 dans le domaine de la musique de films. Sur le même modèle, le Maître, en septembre 1977, conduisait un second album, **Quo Vadis**, qui doit être suivi du **Roi des Rois** et, peut-être, du **Cid**. Et le cinéma n'avait pas non plus oublié Miklos Rozsa.

●●

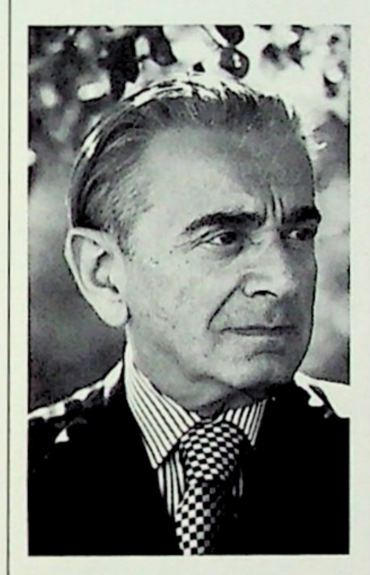
En octobre 1976, Alain Resnais était aux États-Unis et assistait à la première américaine de *Tripartita*. Il proposa au compositeur d'écrire la musique de **Providence**, qui est un nouveau sommet de la carrière de Rozsa. Travaillant en collaboration étroite avec le réalisateur, dans un climat d'amicale confiance, il réussit encore une fois, dans une partition grave et presque toute intériorisée, à donner le visage de la perfection à cette alliance, dont il possède si intimement le secret, entre le drame profond des personnages et la grandeur inhérente à la condition humaine. A l'inverse de **Sinbad**, **Providence** obéit à une structure serrée, individualisant tout en les liant les deux parties du film; les motifs s'y répondent et la musique traduit ce jeu de miroirs auquel se livre, des phantasmes nocturnes à la réalité, le personnage de ce romancier vieilli et malade (Clive) qui, au cours d'une longue nuit de souffrances, imagine son prochain roman en l'animant avec son entourage, tel qu'il le voit : son fils (Claud), sa belle-fille (Sonia), son fils bâtard (Kevin) et son épouse disparue (Molly) dont il fait, sous le nom d'Helen, la maîtresse de Claud. Le film, à la limite de la réalité et du rêve — souvent même du cauchemar — baigne dans une ambiance souvent mystérieuse dont la musique sait traduire à point nommé, dans des scènes comme celles du tribunal, de la réception qui regroupe les divers protagonistes du roman ou encore du stade, le caractère onirique. Jouant sur ce double tableau, Rozsa étudie ses thèmes de façon à les apparenter discrètement, disjoignant les cou-

ples réels (Claud-Sonia, Molly/Helen-Clive) pour les reformer conformément aux phantasmes de Clive : Claud-Helen et Kevin-Sonia, le fil conducteur étant représenté par le motif central, celui de Clive. Et puis, régulièrement, au détour d'une image, le thème du stade fait son apparition, lancinant comme le cauchemar qu'il symbolise, et fait planer une tension sur toute la première partie, la nuit. En rupture avec celle-ci, la seconde, qui l'éclaire, au cours de laquelle, le jour, Clive reçoit ses enfants dans le parc de la propriété, est baignée par la fraîcheur d'une pastorale. « Le Stade », allégé, lyrique, transparaît brièvement, montrant que le cauchemar est désormais dans la vie du vieillard — même si certaines images pourraient faire croire qu'il est disparu — au cours d'un long panoramique qu'amorce un thème nostalgique qui ouvrira le final; un final qui, suivant docilement la sortie quasi-théâtrale des personnages, souligne la désespérante tristesse de la solitude dans laquelle s'enferme à nouveau Clive. Et, pour couronner cette partition humaine, poignante, fruit d'une sensibilité profonde autant que d'un travail en tous points admirable, le générique final, grandiose, enlevé, vient soudain nous rappeler que la musique, chez Miklos Rozsa, c'est aussi une certaine idée de la splendeur...

••

Mais si, dans une carrière aussi passionnée, ce compositeur a su peindre tant de sentiments si divers, et avec tant de nuance, s'il a su rendre vibrantes tant d'atmosphères, et de façon si composite, en particulier le fantastique, dans son acception la plus large, le mêlant avec tant de subtilité à des domaines aussi éloignés en apparence que le merveilleux des légendes, la tragédie de l'histoire et le drame intime, voire quotidien, des hommes, ce n'est pas sans raison.

« Le Fantastique, nous confiait-il récemment, m'a toujours très intéressé... **Le Voleur de Bagdad** est peut-être celui qui m'a le mieux réussi. Il y a en effet dans ces films des choses qu'on ne voit pas et qui ne peuvent être exprimées que par la musique.



► *Que ce soit dans ces films, ou même dans des séquences comme celle des lépreuses, dans* **Ben-Hur**, *ou, récemment, dans* **Providence** *— le cauchemar — on trouve souvent chez vous des traces d'une musique qui relève du fantastique...*

Oui. C'est particulièrement vrai dans **Providence**. Mais nous en avions parlé avec Monsieur Resnais : le problème était cette fois encore de traduire ce qu'on ne voyait pas, ce qui se trouvait dans le cerveau des gens. C'était donc fantastique. Mais aussi, et surtout, psychologique.

► *C'est donc une source d'inspiration à laquelle vous aimez puiser régulièrement?*

Ah, oui! tout à fait!

► *Et qu'essayez-vous d'y faire ressentir?*

Dans un film comme **Le Voleur de Bagdad**, j'ai essayé de donner une dimension épique à la musique. Mais dans les autres, ce qui m'intéresse le plus, c'est de souligner les grandes émotions.

► *Pour* **Sinbad**, *vous « succédiez » à Bernard Herrmann. En quoi votre approche a-t-elle été différente?*

Je n'avais pas vu le premier. Mon ami Herrmann m'avait donné un disque : j'aimais beaucoup sa musique, une œuvre très belle, comme tout ce qu'il a composé. Mais je n'en avais pas vraiment le souvenir quand j'ai composé **Le Fantastique Voyage de Sinbad**. Je ne pense donc pas avoir pu être influencé, ni avoir cherché à m'en démarquer.

► *Bien que dans certains de ces films vous ayiez utilisé des instruments électroniques, théramin ou synthétiseur, vous restez dans l'ensemble attaché à une musique de type symphonique. Pourquoi ce mélange?*

J'ai en effet utilisé le théramin, dans **Spellbound** par exemple. A l'époque, j'ai eu deux entretiens avec Hitchcock — les deux seuls de ma vie d'ailleurs. La première fois, lui et Selznick, le producteur, m'avaient dit qu'ils voulaient un grand thème d'amour, mais aussi quelque chose pour la paranoïa : un *son* nouveau, avaient-ils précisé. Actuellement, il est difficile de faire un son réellement nouveau avec les instruments classiques. J'ai donc tout de suite pensé au théramin. Mais ils m'ont répondu qu'ils ne connaissaient pas cet instrument, ni la musique électronique... c'était en 45! on avait déjà voulu l'utiliser d'ailleurs, pour le génie dans **Le Voleur de Bagdad**, mais la guerre avait empêché ce projet d'aboutir, puisque l'instrumentaliste prévu, Monsieur Martinot, qui était français, avait dû partir pour la ligne Maginot...

Plus tard, pour un film assez mystérieux qui se passait en Afrique, j'avais aussi demandé le théramin : on m'avait répondu « qu'il n'était pas question d'utiliser des choses comme cela, absolument pas! ». Notez qu'ils ne l'avaient jamais entendu... Et voilà que cette fois, avec **Spellbound**, cela pouvait marcher! Selznick m'a dit : « Nous ne connaissons pas l'instrument; alors prenez la scène du rasoir, écrivez une musique et nous verrons... » Le lendemain du jour où je l'ai enregistrée, le téléphone a sonné chez moi : c'était la secrétaire de Monsieur Selznick; elle m'a dit : « Monsieur Selznick veut le théramin dans le générique... et puis dans la scène 2, la scène 3, la scène 4... »

► *Mais vous restez attaché à une musique symphonique?*

Absolument. Ce n'est pas la seule musique électronique qui pourrait s'avérer efficace.

► *Qu'est-ce qui fait l'unité de votre composition, entre ces films et les autres?*

Il y a des éléments, comme l'épopée, qui me permettent de m'exprimer dans des domaines que j'affectionne. Mais ce qui me plait le plus, dans le fantastique, c'est plutôt d'avoir à exprimer des choses nouvelles : la fantaisie y est entièrement libre.

► *Dans* **Sinbad**, *vous avez un peu pratiqué une musique « imitative », avec les trombones et les tubas pour le Centaure, par exemple...*

Je l'avais déjà fait dans **Le Livre de la Jungle**. Mais mon

intention, dans **Sinbad**, n'était pas du tout d'imiter les sons. J'ai voulu donner l'impression de grandeur, de puissance. C'est une chose nécessaire : quand le Centaure apparaît, on ne peut pas jouer n'importe quoi... une valse ou une mélodie sentimentale... Cela doit être effrayant, être nouveau dans l'ambiance du film...

► *Cherchiez-vous cependant une harmonisation entre la musique et les hurlements du monstre?*

Certes non! Quand j'ai visionné le film, le Centaure était aphone, il ne hurlait pas encore! Sa voix ne lui est venue que plus tard : quand j'ai vu le film complètement terminé et que j'ai entendu le Centaure hurler, quand je me suis aperçu qu'on n'entendait plus du tout la musique, j'ai été très déçu, car je croyais que c'était elle qui allait lui donner cette « dimension sonore »... Et je pense franchement qu'avec la seule musique, cela aurait été plus efficace, plus impressionnant. Au départ, c'était une musique qui se voulait suggestive, plutôt qu'imitative...

► *Vous n'avez jamais abordé l'épouvante. Par refus ou par manque d'occasion?*

On ne me l'a jamais proposé. Mais les « horror movies » ne m'intéressent pas, je dois dire, et mon agent le savait... De même d'ailleurs que les films-catastrophes.

► *Y a-t-il un de vos films fantastiques que vous aimiez particulièrement?*

Si vous voulez considérer **Le Livre de la Jungle** comme « fantastique », ce sera celui-là. Et puis, il y a **Le Voleur de Bagdad**, avec des séquences comme le vol du génie, le tapis volant...

► *Pour la Science-Fiction, il y a eu* **La Guerre des Cerveaux**. *Comment cela s'est-il passé?*

Je connaissais Georges Pal, le producteur, et il était venu me voir quand le Philharmonic de Los Angeles avait donné la première de mon Concerto pour Piano. Il m'avait demandé : « Vous ferez bien mon prochain film? — oui... ». Un peu plus tard, j'étais à Nuremberg — je ne sais plus à quelle occasion — quand on m'a téléphoné pour me dire : « Vous avez promis un film à Mr. Pal... — Oui — Alors, il est prêt — Bien. C'est quand? — Demain... J'ai répondu que je ne pouvais pas. On m'a dit d'être à Hollywood la semaine suivante. J'y suis donc retourné; j'ai vu le film : je ne l'ai pas beaucoup aimé, il était confus. Mais Mr. Pal était si gentil... je n'ai pas voulu refuser. Ensuite, j'ai vu le directeur musical. « Vous avez quatorze musiciens m'a-t-il déclaré — Quoi? — Oui. C'est le budget! — Mais vous rendez-vous compte que pour **Ben-Hur**, j'en avais quatre-vingt! — Mais le temps a passé, et Hollywood a changé... — Ce n'est pas possible, ai-je expliqué ». Et je suis allé voir Pal. Je lui ait dit : « Écoutez, vous me rappelez d'Allemagne pour me donner quatorze musiciens... Ce n'est pas sérieux pour un film fantastique! » C'était, comprenez-vous, la période où la Télévision pénétrait partout. Et les gens de la télévision, cela ne les gênait pas de travailler avec quatorze musiciens. « Alors, ai-je ajouté, dans ce cas, je repars. » Il est allé voir tout le monde et, finalement, il m'a donné cinquante musiciens; c'était déjà mieux... J'ai donc accepté. Mais plusieurs fois, composant, j'ai téléphoné à Georges Pal, pour lui dire : « Je suis en train d'écrire la musique de telle ou telle séquence... mais, franchement, je ne comprends pas très bien... — Mais il n'y a rien à comprendre, me répondait-il — Comment cela! — Mais oui, c'est cela, la « Science-Fiction! » — Ah bon... » et je m'en contentais, en me disant que lui non plus, peut-être, n'y comprenait pas grand-chose...

► *Ce n'est donc pas votre meilleur souvenir...*

Oh... n'exagérons rien... Et puis, tout le monde était si gentil...

●●

Et Miklos Rozsa de sourire avec chaleur, une note de malice dans les yeux.

●● En avril 1977, Londres l'a honoré, pour son soixante-dixième anniversaire de trois émissions radiodiffusées et d'un concert public de son *Concerto pour Violon*; le journaliste britannique Derek Elley, dans son « International Music Guide 1978 » le compte parmi les cinq musiciens de l'année. Il vient de composer sa quatre-vingt-douzième partition de film et a des projets d'enregistrement de disque. Tandis qu'il reçoit des lettres d'admirateurs du monde entier, en Belgique, aux États-Unis, en Australie, en Angleterre, en France se sont créées spontanément des Associations qui rendent hommage à son œuvre... Il est pourtant resté un homme simple, discret, toujours prêt à bavarder avec vous avec humour, un de ces hommes dont la première rencontre vous donne le sentiment qu'il vous compte depuis longtemps au nombre de ses amis. Oui, Miklos Rozsa est un artiste : un vrai, qui sait que l'art véritable n'a besoin de nulle démonstration pour être vécu et assumé. Et c'est sans doute dans cette chaleur humaine d'une simplicité jamais affectée qu'il faut chercher le secret de la puissante résonance de son œuvre.

BERTRAND BORIE

FILMOGRAPHIE COMPLÈTE

1937
Knight without Armour (Le Chevalier sans Armure)
Thunder in the City
The Squeaker (U.S. : Murder on Diamond Row/Le Receleur).
1938
The Divorce of Lady X (Le Divorce de Lady X)
The Four Feathers (Les Quatre Plumes Blanches)
The Spy in Black (U.S. : U-Boat 29)
Ten Days in Paris (L'Aventure est commencée).
1940
The Green Cockatoo
On the Night of the Fire (U.S. : The Fugitive)
The Thief of Bagdad (Le Voleur de Bagdad).
1941
Lady Hamilton (U.S. : That Hamilton Woman/Lady-Hamilton)
Lydia
New Wine
Sundown.
1942
Jungle Book (Le Livre de la Jungle)
Jacaré
To be or not to be.
1943
Five Graves to Cairo (Les Cinq Secrets du Désert)
So Proudly we Hail (Les Anges de la Miséricorde).
1943
Sahara (Korda)
The Woman of the Town (La Loi du Far-West).
1944
The Hour Before the Dawn
Double Indemnity (Assurance sur la mort)
Dark Waters
The Man in Half Moon Street (Le Sérum de Longue Vie)
1945
A Song to Remember (La Chanson du Souvenir)
Blood on the Sun (Du sang dans le Soleil)
The Lost Weekend (Le Poison)
Spellbound (La Maison du Docteur Edwards)
Lady on a Train (Diana mène l'Enquête).
1946
Because of Him
The Strange Love of Martha Ivers (L'Empire du Crime)
The Killers (Les Tueurs).
1947
The Red House (La Maison Rouge)
Song of Scheherazade (Scheherazade)
The Macomber Affair (L'Affaire Macomber)
Time out of mind
Desert Fury (La Furie du Désert)
Brute Force (Les Démons de la Liberté)
The Other Love (L'orchidée Blanche).
1948
The Secret Beyond the Door (Le Secret derrière la Porte)
A Woman's Vengeance (Vengeance de Femme)



Miklos Rozsa et Billy Wilder pendant l'enregistrement de « La vie privée de Sherlock Holmes ».

A Double Life (Othello)
The Naked City (La Cité sans Voiles)
Kiss the Blood off my Hands (Les Amants traqués)
Criss Cross (Pour toi, j'ai tué).
1949
The Bride (L'Ile au Complot)
Command Decision (Tragique Décision)
Madame Bovary
The Red Danube (Le Danube Rouge)
East Side, West Side (Ville Haute, Ville Basse)
Adam's Rib (Madame porte la Culotte).
1950
The Asphalt Jungle (Quand la Ville Dort)
Crisis (Cas de Conscience)
The Miniver Story (L'Histoire des Miniver).
1951
Quo Vadis?
The Light Touch (Miracle à Tunis).
1952
Ivanhoë
Plymouth Adventure (Capitaine sans loi).
1953
The Story of Three Loves (Histoire de Trois Amours, deuxième sketch : « Mademoiselle »)
Julius Caesar (Jules Cesar)
Young Bess (La Reine Vierge)
All The Brothers Were Valiant (La Perle Noire)
Knights of the Round Table (Les Chevaliers de la Table Ronde).
1954
Men of the Fighting Lady (L'Escadrille Panthère)
Valley of the Kings (La Vallée des Rois)
Seagulls over Sorento (U.S. : Crest of the Waves/L'Ile du Danger)
Green Fire (L'Emeraude Tragique)
Beau Brummell.
1955
Moonfleet (Les Contrebandiers de Moonfleet)
1959
The World, The Flesh and The Devil (Le Monde, La Chair et le Diable)
Ben-Hur.
1960
King of Kings (Le Roi des Rois)
El Cid (Le Cid).
1962
Sodom and Gomorrah (Sodome et Gomorrhe).
1963
The V.I.P.'s (Hôtel International).
1968
The Power (La Guerre des Cerveaux)
The Green Berets (Les Bérets Verts).
1970
The Private Life of Sherlock Holmes (La Vie Privée de Sherlock Holmes).
1973
The Golden Voyage of Sinbad (Le Fantastique Voyage de Sinbad).
1976
Providence (Providence).
1977
The Secret Files of John Edgar Hoover
Fedora
The King's Thief (Le Voleur du Roi)
Diane (Diane de Poitiers).
1956
Tribute to a Badman (La Loi de la Prairie)
Bhowani Junction (La Croisée des Destins)
Lust for Life (La vie Passionnée de Van Gogh).
1957
Something of Value (Le Carnaval des Dieux)
The Seven Sin (La Passe Dangereuse)
Time for Action (U.S. : Tip on a Dead Jockey/Contrebande au Caire).
1958
A Time to Love and a Time to Die (Le temps d'Aimer et le Temps de Mourir).

DISCOGRAPHIE

Films fantastiques ou relevant du Fantastique :
The Thief of Bagdad suite & The Jungle Book suite : R.C.A. L.M. 2118; rééd. U.A.S. 29725 (narr. Leo Genn).
The Thief of Bagdad : F.M.C. 8 (Elmer Bernstein)*.
Spellbound : Warner Bross 1213; Rééd. Stanyan records S.R.Q. 4021.
The Golden Voyage of Sinbad : United Artists U.A.S. 29576.
Films Historiques
Quo Vadis M.G.M. E 103 (avec dialogues); M.G.M. E 3524; un disque Decca London Phase 4 à paraître en 1978.
Julius Caesar M.G.M. E 3033 (avec dialogues); Trois extraits dirigés par Bernard Herrmann dans le disque **Music from great Shakespearian films**, Decca, S.P.C. 31132.
Ben-Hur Sélection 1 : M.G.M. S I El, rééd. M.G.M. 2353 030.
Sélection 2 : rééd. M.G.M. 2353 0 75.
Sélection 3 (1976) : Decca Phase 4 P.F.S. 4394.
King of Kings : M.G.M. S I E 2 ST; rééd. M.G.M. 2353 035.
El Cid : M.G.M. E 3977; rééd. M.G.M. 2353 056.
Sodom and Gomorrah : R.C.A. L.O.C. 1076.
Ivanhoë/Madame Bovary/Plymouth Adventure : rééd. M.G.M. 2353 095.
Young Bess : F.M.C. 5
Divers et réenregistrements récents consacrés à plusieurs films :
Hôtel International (The V.I.P.'s) M.G.M. E/SE 4152 ST
Lust for Life/Brute Force/The Killers/Naked City : Decca D.L. 710015.
A Time to Love and a Time to die : Decca DL 8778; rééd. jap.M.C.A. V.I.M. 7204.
Great movie themes composed by Miklos Rozsa (Sodom & Gomorrha, Spellbound, Lydia, King of Kings, Quo Vadis, Ben-Hur, Madame Bovary, Diane, El Cid) : M.G.M. E 4112; rééd. M.F.P. 5232.
Miklos Rozsa conducts his great themes from Ben-Hur, Quo Vadis, El Cid & King of Kings : Capitol ST 2837.
The Film World of Miklos Rozsa (Jungle Book suite, narr., Sabu, The Stran-love of Martha Ivers, A double Life suite, Crisis, Green Fire) Sound Stage Recordings 2308.
— pour la collection seulement : la gravure est très mauvaise!
Providence
Série Polydor : excellente à tous points de vue.
Vol 1 : **Miklos Rozsa conducts his great film music (The thief of Bagdad, A double Life, Lost week-end, A time to love and a time to die, Naked City, Knights of the round table, Diane, A story of three loves, Young Bess)** : Pol. 2383 427.
Vol 2 : **Miklos Rozsa conducts the Royal Philharmonic Orchestra (Knight without armour, Tribute to a bad man, Asphalt Jungle, Moonfleet, Double Indemnity, Lust for Life, Men of the fighting lady)** : Pol. 2383 384.
Vol 3 : **Rozsa conducts Rozsa (Julius Caesar, Lady Hamilton, The Killers, Lydia, The Private Life of Sherlock Holmes, Five graves to Cairo, The red Danube)** : Pol. 2383 440.
Série Classic Film Scores
The classic film scores of Miklos Rozsa (The red House, The thief of Bagdad, The Lost week-end, The four feathers, Knights of the Round Table, The Jungle book, Double Indemnity, Spellbound, Ivanhoë) : R.C.A. A.R.L. I — 0911.
Dans **Classic Film Scores for Humphrey Bogart** on trouve le générique de **Sahara** : R.C.A. A.R.L. I — 0422.

* Les références de ce type (F.M.C.) renvoient aux disques édités par l'Association Elmer Bernstein, Film Music Collection P.O. BOX 261, Calabasas, Cal. 91302 — U.S.A.

BIBLIOGRAPHIE

On consultera avec profit l'excellent ouvrage de Christopher Palmer, **Rozsa, a sketch of his life and work**, (Breitkopf Londres) qu'on peut se procurer aux éditions Breitkopf & Hartell, 8 Horse and Dolphyn Yard, Macclesfield street, London, W.I.G. 7 L.G.
Derek Elley a publié un très intéressant interview du compositeur dans les numéros de mai et juin 1977 du journal anglais **Films and Filming**, ainsi que de très bons commentaires des récents enregistrements de Rozsa dans **Records and Recording**.
En France, **Positif** (n°189) a publié un article — malheureusement parfois pauvre et contenant quelques erreurs — et une interview du compositeur.
Enfin, trois associations publient sur la musique de film et plus spécialement sur Miklos Rozsa des analyses et des articles originaux — et différents pour les trois associations :
L'Association Miklos Rozsa France, 44 Quai Carnot, 92210 Saint-Cloud.
The Miklos Rozsa Society, pour l'Europe : c/o Alan Hamer, 86 Bow Lane, Finchley, London, N 12 OJP, Angleterre.
Pour l'Amérique : c/o John Fitzpatrick, 319 Avenue C. No 11-H, New York, N.Y. 10009 U.S.A.
The Miklos Rozsa Cult : c/o John Stevens, 480 Wilson street, Albury, New South Wales 2640, Australie.
Voir aussi :
Derek Elley, International Music Guide 1978 (Tantivy press, London).
Tony Thomas, Music for the movies (Tantivy press, London)
John Huntley et Roger Manvell, The Technic of Film music (Focal Press, London).



Lettres Fantastiques

••

Depuis quelques mois, on peut discerner les signes d'un changement en ce qui concerne la littérature fantastique. Il n'existait pratiquement plus de collections spécialisées. La seule grande exception de ces dernières années était celle des anciennes éditions Marabout dirigée alors par Jean-Baptiste Baronian. On assiste désormais chez les éditeurs à une véritable redécouverte de le littérature fantastique. Est-ce dû à une demande du public, à une nouvelle mode, à la passion de directeurs de collection, aux conséquences des festivals de cinéma fantastique organisés chaque année, je l'ignore, mais le fait est là. 1978 va voir fleurir les collections et l'on risque d'assister au même « boum » que dans la science-fiction.

••

Le coup d'envoi de ce nouvel essor fut lancé, en 1977 à Presses-Pocket par Jacques Goimard et Roland Stragliati avec *La Grande Anthologie du Fantastique* : 117 nouvelles, classiques et modernes réparties par thèmes dans huit volumes. Le dernier de ces volumes étant sorti à la fin de l'année 1977, on peut maintenant avoir une vue d'ensemble sur ce projet ambitieux et faire un bilan.

Les buts des deux directeurs de collection étaient très clairs : donner à un public non spécialisé une idée complète, panoramique de la littérature fantastique, faire découvrir les chefs-d'œuvre du genre mais aussi montrer son évolution à travers les époques, les pays, les modes, et enfin donner au lecteur que cela intéresserait des renseignements et des explications sur les textes présentés et leurs auteurs. Tous ces buts ont été atteints avec des résultats variés pour le lecteur. Tout d'abord, le non-connaisseur découvrira avec plaisir les textes, tous plus merveilleux les uns que les autres qui illustrent les thèmes choisis. S'il lit toutes les préfaces, les présentations et les biographies, il aura aussi pour un prix modique, une bonne culture fantastique; pour le même prix, le lecteur vierge risque aussi d'avoir une bonne indigestion car l'appareil critique, bien que clair, n'est pas toujours facile à digérer. Les introductions de nouvelles présentent un autre inconvénient, majeur celui-là, elles déflorent trop souvent le sujet et enlèvent le plaisir de la découverte. Il vaut mieux les lire après les histoires.

••

Pour en revenir aux thèmes, ils sont au nombre de huit avec dans l'ordre de parution :

Les Histoires de morts-vivants. L'être humain obligé de vivre avec l'idée continue de la mort en a fait un sujet tabou; les survivants ne sont plus préparés à accueillir la mort d'une personne chère, comme l'étaient les sociétés primitives qui ritualisaient la mort et la dédramatisaient. Alors les disparus survivent dans notre mémoire et la hantent, ils reviennent sous forme de névroses, d'obsessions. Le mort-vivant dont le plus célèbre exemple est le vampire, revient toujours sous forme de cadavre, avec une enveloppe charnelle. Le vampire féminin est si fréquent que dans le langage populaire, la dévoreuse d'hommes est devenue la vamp (sic!). C'est dans ce thème du vampire que s'est le mieux exprimée l'angoisse du civilisé coupé des rites. On trouve dans ce volume la superbe nouvelle d'Edgar Poe, « La chute de la Maison Usher ».

Les Histoires d'occultisme. L'occultisme est le thème le plus humain car il ne met pas en scène des créatures issues de l'autre monde mais des intercesseurs humains comme les sorciers et les magiciens. Le sorcier est un personnage idéal pour un récit fantastique, car très ambigu; le simple mortel le hait mais il en a besoin. Deux nouvelles éblouissantes : « Le petit chat miroir », de G. Keller (un chat fait un pacte avec un sorcier et le trompe de façon magistrale) et une histoire d'horreur de Robert Bloch, « Un bonbon pour une bonne petite », qui est un exemple parfait du fantastique moderne : aucun élément fantastique au départ, celui-ci naît des rapports qui se nouent entre les personnages.

Les Histoires de monstres. Ce thème est caractéristique de l'imagination créatrice : le monstre peut être un homme, un animal, un mélange des deux et même un objet. Il peut être vendeur ou protecteur, mais il est toujours invisible ou indescriptible. C'est aussi un être pathétique qui a une forte demande d'amour mais qui doit manger pour survivre. Il a une fonction d'avertissement et prouve l'impuissance de l'homme à modifier son destin. Là aussi les monstres féminins abondent. Une nouvelle d'horreur particulièrement revigorante : « La Squaw », de Bram Stocker, encore une histoire de chat.

Les Histoires de fantômes. C'est le thème traditionnel par excellence. Le mot fantôme vient de fantasme mais au contraire du fantasme le fantôme a une existence subjective : on le voit. Il représente l'imagination reproductive car c'est l'image d'un revenant déjà connu. Il est



là lui aussi pour compenser notre peur de la mort. Le fantôme représente le passé, le regret de ce que nous n'avons pas pu ou pas voulu faire. Dans ce recueil figure la célèbre « Dame de Pique » de Pouchkine.

Les Histoires démoniaques. Le démon, c'est cet être effronté et téméraire qui a eu le courage de défier Dieu et de conquérir sa liberté par la révolte. En faisant un pacte avec lui le héros fantastique défie tout ce qui le contraint. Le Diable, c'est la projection de nos désirs et de nos angoisses. Mais la tentation exige toujours une punition. Une des nouvelles les plus modernes et les plus subtiles du volume est « L'ancienne messe », de Margaret Irwin : l'histoire d'une adolescente qui a du mal à accepter son intégration à la société et à liquider ses conflits intérieurs.

Les Histoires de doubles. Voir L'Écran Fantastique n° 3.

Les Histoires d'aberrations. Le thème le plus moderne du recueil. Les récits explorent les paradoxes de l'espace, les dilatations et les contractions temporelles et les univers parallèles. C'est le thème qui se rapproche le plus de la science-fiction. Et c'est aussi le thème idéal pour une époque rongée par un nouveau mal : la schizophrénie. Par lui on comprend mieux les véritables sources du fantastique. On y trouve la très belle histoire de Jensen « Gradiva » analysée par Freud dans un essai célèbre.

Les Histoires de cauchemars. Un thème tout à fait à part car le rêve (ou cauchemar) n'est pas un sujet spécifiquement fantastique. Dans la vie courante le rêve existe réellement. Mais le rêveur de la littérature fantastique est différent du rêveur réel car il est possédé, envoûté par ses cauchemars, comme il le serait par des monstres ou des fantômes. Le rêve en fantastique est non seulement prémonitoire mais il agit sur la réalité qu'il peut transformer. Une fois n'est pas coutume, une nouvelle humoristique : « Juste un rêveur », de Robert Arthur.

●●

Voilà donc un mélange fascinant de chefs-d'œuvre classiques et de textes modernes peu connus. A force de les lire et de les relire, je me suis soudain sentie envahie à mon tour par de sombres pensées et par des angoisses étouffantes; non pas tant par l'épouvante ou l'horreur que les récits cherchaient à faire naître, ni par les destins implacables qu'ils décrivaient que par tout ce qui était tu, caché, voilé; par les ombres de la personnalité humaine, celles des personnages et celles en surimpression des auteurs. Quand je pense que beaucoup de gens accusent la S.-F. d'être une littérature pessimiste! Dans chaque vision futuriste de la science-fiction, aussi noire soit-elle, il y a un espoir. On essaie de bâtir un futur à l'humanité. Il y a un désir de futur. En fantastique il n'y a qu'un désir de mort. Le destin de l'homme, avec la mort au bout, est le sujet primordial, essentiel de l'écrivain fantastique. L'avenir de l'espèce humaine n'entre jamais dans ses préoccupations, l'univers ne compte pas. Ce qui importe c'est l'homme et son destin. Et pas n'importe quel homme, pas le voisin, non, soi-même, le narrateur et donc l'auteur. C'est la littérature la plus égocentrique qui soit... mais elle parle d'un sujet qui concerne tout le monde. L'auteur fantastique ne parle que de lui, de ses angoisses, de ses fantasmes, la plupart du temps il emploie le Je, mais chaque lecteur se reconnaît en lui.

●●

L'idée constante de l'inéluctabilité de la mort ne peut rendre que pessimiste, et les écrivains fantastiques savent que rien ne peut changer le destin. Ils décrivent donc des personnages passéistes, ce qui est logique. Ces êtres passifs sont en outre très souvent masochistes, soumis à des mères abusives, dominatrices, répressives comme dans « Viv » de Gogol *(Histoires d'occultisme).* Quand ils aiment, ils n'aiment que des femmes qui les bafouent, les rejettent, les foulent aux pieds (« Olalla » de Stevenson, « Aurora » d'Alain Dorémieux, « Pandora » de Nerval, etc.). Ce masochisme et ce passéisme s'accompagnent souvent d'une régression infantile. Les personnages fantastiques ne sont jamais des héros sans peur et sans reproche; ces êtres souvent chétifs, passent leur temps à dresser des obstacles à la réalisation de leurs désirs. Ils vivent dans une solitude accablante, errant dans tous les lieux sinistres de l'histoire (comme Pompéi) qui exercent sur eux une attirance morbide et conviennent à leurs obsessions. Ils sont en général paranoïaques, schizophrènes, névrosés. La plupart de ces récits obsessionnels débouchent d'ailleurs sur la folie (« La chute de la Maison Usher », d'Edgar Poe; « Une robe de soie blanche », de Matheson).

●●

Ainsi, après avoir lu tous ces recueils on finit effectivement par se faire une idée précise de la littérature fantastique : une littérature sans suspense, où l'on sait que cela finira mal, à de rares exceptions près. Le fantastique traditionnel est plus répétitif que le fantastique moderne qui lui est plus surprenant, plus déroutant, plus fin. Il abandonne souvent monstres et fanfreluches en tout genre et laisse la porte ouverte à l'interprétation naturelle des événements (dans « La robe de soie blanche », on ne sait pas si l'héroïne est véritablement possédée ou schizophrène) et dépeint davantage l'aliénation de l'homme par une société contraignante. Il apparaît en tout cas que moderne ou classique le « fantastique est bien un moyen de réconcilier le civilisé moderne avec son imagination et son inconscient », comme le dit J. Goimard.

●●

La Grande Anthologie du Fantastique, c'était en 1977. Mais dès les premiers mois de cette nouvelle année, d'autres collections ont été créées. Le Masque abandonne sa collection d'Heroïc Fantasy et la remplace par une collection fantastique dirigée par Jean-Baptiste Baronian. Sont prévus parmi les premiers titres : *Malpertuis*, le chef-d'œuvre de Jean Ray, dont ce sera la troisième réédition, *Fantômes et sortilèges*, recueil de nouvelles de Théodore Sturgeon; de Jean Ray encore : *les Cercles de l'épouvante*, recueil de nouvelles; *Le Maître du jugement dernier*, de Léo Perrutz, grand écrivain classique de langue allemande. Les éditions Alta qui avaient publié le roman de Stephen King *Salem* vont publier son troisième roman. Elles vont aussi rééditer, peu à peu, tous les Fu Manchu de Sax Rohmer. C'est Francis Lacassin qui s'occupe de cette collection. Enfin, chez Retz, Jorge Luis Borges va diriger « La Bibliothèque de Babel », nouvelle collection dont les deux premiers livres seront des recueils de nouvelles, l'un de Gustave Meyrinck, l'autre de Chesterton.

MARIANNE LECONTE

Panorama de la S.-F.

••

Punk? La science-fiction dévierait-elle aujourd'hui de ses chemins habituels pour suivre les modes au coup par coup, pour coller à l'actualité sociale ou politique, aux nouvelles cultures en vogue pour quelques mois? Actualité politique lorsque les best-sellers du semestre sont pour la plupart des variations sur le résultat des élections de Mars 78, nouvelle culture lorsque les attitudes et habitudes (déjà) du punk pénètrent à pas discrets dans le monde de la science-fiction. Par le biais d'une collection, « Changez de Fiction » (Éditions du Dernier Terrain Vague), par le biais d'un auteur, Samuel R. Delany avec *Triton* (Calmann-Lévy).

••

Triton est un space opera intimiste, le résultat d'une évolution qui mena Delany de l'épopée flamboyante *(Babel 17, Nova...)* au roman apocalyptique et démesuré *(Dahlgren, Triton)*. *Dahlgren* et *Triton* sont des romans de fin de monde, de fin d'époque et de société, ils se situent au point précis dans l'espace et dans le temps où tout hésite, entre continuer et basculer, entre construire et détruire. Émergence de symptômes sensibles dans notre société ces deux romans sont durs, agressifs, violents, sans début et sans fin, incertains dans leur continuité. *Dahlgren* est un livre écrit en boucle, la première phrase terminant la dernière, la dernière phrase commençant la première; *Dahlgren* est un univers clos, enfermé dans l'enceinte d'une ville en ruines et livrée au pillage.

Triton est l'histoire d'un homme/femme, sexe incertain et changeant, se déplaçant dans des lieux toujours fermés, limités, sans ouverture sur l'extérieur. Et à chaque fois, en se contentant de décrire des paysages restreints, des événements qui ne concernent que leurs propres acteurs, Delany réussit à donner l'image complète d'une société, de son évolution, de sa fin inéluctable.

••

Pour Kris Vilà, la transition s'est faite rapidement de la génération électrocutée (sous le nom de Christian Vila) à celle de l'épingle de nourrice. *Sang Futur* est volontairement et officiellement (au contraire de *Triton*) un roman Punk, de l'étiquette de couverture aux lames de rasoir, lunettes noires et svastikas qui parsèment les pages. Décor ou réalité ressentie? La collection « Changez de Fiction » n'est cependant spécialisée ni dans le Punk, ni dans la science-fiction, la preuve *C'est tous les jours pareil* de Jean-Pierre Andrevon, recueil de nouvelles classées thématiquement : Le Boulot; Les Loisirs; L'Armée; La Science; La Politique...

Pour rester dans le domaine français, après Vilà et Andrevon, il y eut durant ce trimestre d'automne quelques romans de production locale tout à fait dignes d'intérêt.

••

D'abord *Transit* de Pierre Pelot, dans la collection « Ailleurs et Demain » (Robert Laffont). Pelot qui n'en finit plus de donner des livres intelligents, sensibles, solides, distribuant sa production abondante parmi les divers éditeurs qui ouvrent leurs rayons à la science-fiction. *Transit* est une utopie contenue dans une dystopie elle-même contenue dans le futur probable de notre société. L'utopie se trouve au bout de voyages faits sous l'action de drogues compliquées, délire ou réalité située dans un autre espace-temps. Mais les expériences qui mènent le héros vers ce monde ont pour objectif de procurer aux grands de la société capitaliste du XXIe siècle une voie de repli, un lieu de repos accueillant, et ces commanditaires n'accepteraient jamais un monde où le profit et la lutte pour le pouvoir n'existent pas; alors il faut éliminer toute preuve de l'existence de ce monde, car avouer l'échec temporaire du projet vaut mieux que d'avouer la possibilité d'une telle société contre-nature. Sait-on jamais, elle pourrait servir de modèle à quelques révolutionnaires en mal d'idéal.

••

Autre roman français, et tout aussi politique, *Séquences pour le Chaos* de Pierre Giuliani (Jean-Claude Lattès). Il y a dans ce livre beaucoup de choses, trop peut-être, la lutte des classes, les pouvoirs paranormaux, les drogues, les déplacements dans l'espace et dans le temps, la recréation d'un univers... Mais l'essentiel est cette lutte des classes, pouvoir politique et patronal contre masses laborieuses, tout le reste n'est qu'instrument pour développer le discours révolutionnaire. Et pourtant, dans cette démarche méthodique et active, il y a aussi le rêve, les rêves, les idéaux bien sûr, mais aussi l'amour, la vie, le bonheur. Un premier roman très complet et très équilibré.

••

Quant à Michel Jeury il s'est lancé dans le livre pour adolescents avec *Le Sablier vert* (L'Age des Étoiles — Laffont). C'est un roman d'aventures non exempt de sous-entendus politiques, construit comme une quête, un roman qui semble écrit trop vite et sur commande. Ces sous-entendus politiques semblent être une caractéristique propre aux auteurs français, car dans la même collection *La Planète des ours* d'André Norton, une américaine, se contente d'un discours éducatif, livre pour adolescents oblige, moral mais non politique.

Comme dans *Oms en série* (*La Planète sauvage*) de Stefan Wul, *La Planète des ours* tire un parallèle entre la situation des animaux domestiques auprès de l'homme, et la situation qui pourrait être celle de l'homme auprès d'une race extraterrestre plus puissante et plus avancée que lui. Prologue et Épilogue sont consacrés à l'abandon d'une chatte dans une boîte en carton; le corps du texte raconte l'histoire d'un enfant échappé de la fusée zoo/laboratoire d'une race étrangère, sa rencontre avec les « ours » évolués qui peuplent la planète sur laquelle il s'est trouvé perdu, sa découverte de leur passé d'animaux domestiques lorsque la planète était dominée par une race d'humanoïdes, sa révolte lorsque des hommes de sa propre race débarquent et tentent de réduire à nouveau les « ours » à l'état d'animaux.

••

Le Maître du Réseau (Futurama — Presses de la Cité) nous fait connaître Octavia Butler. Le dos de couverture nous précise qu'il s'agit là d'une découverte d'Harlan Ellison, ce qui a priori ne constitue ni une tare, ni une qualité. Cependant la découverte fut heureuse et ce premier roman est agréable, sans l'ambition ni la sophistication des textes les plus récents de celui qui lui sert de référence mais plein d'une rafraîchissante simplicité. Il y a à l'une des extrémités de ce monde, du réseau qui le couvre de sa toile, le Maître du Réseau, télépathe tout puissant et sans rival. Il y a à l'autre extrémité les muets, simples objets utilitaires, jouets sans valeur pour les mailles du

réseau, télépathes plus ou moins puissants. Lorsque le maître est près de mourir les rivaux se révèlent et s'ils sont pressés commencent la lutte qui déterminera le nouveau maître. Le roman d'Octavia Butler est le récit d'une telle lutte.

••

Pour Roger Zelazny existent d'un côté les dieux et de l'autre les hommes, sans d'ailleurs que cette distinction relève forcément d'une réalité génétique ou mystique. Les dieux sont ceux de toutes les mythologies déclinées à la file, grecque dans *Toi l'Immortel*, indienne... ceux aussi que fait la science. Dans *Le maître des rêves* (Casterman) un dieu de l'inconscient, psychanalyste d'une nouvelle sorte crée dans la tête de ses patients, pour les soigner, des univers qui veulent démonter leurs fantasmes. Mais les problèmes surgissent, comme dans toutes les mythologies, lorsque la création échappe à son créateur, lorsque l'univers inventé se révolte ou que ses habitants en chassent le créateur. Ce livre beau, poétique, où le dieu héros recrée des mondes dans la tête d'une aveugle pour lui permettre de voir, fut le premier roman de Zelazny, en bien des sens une répétition générale avant *L'Ile des morts*, *Toi l'Immortel*, *Seigneur de lumière*...

••

Pour terminer ce panorama, revue consacrée au cinéma fantastique oblige, on ne pouvait que louer les Éditions Guénaud d'avoir enfin publié en France le livre de Jack Finney, *Graines d'épouvante*, paru aux U.S.A. en 1955. Si le titre ne vous dit rien, souvenez-vous : les années cinquante aux U.S.A. et toute une série de petits films fantastiques qui traduisaient les tensions d'une époque, ses peurs, ses haines, inexprimables par d'autres genres. Souvenez-vous en particulier de ce film au titre bizarre, *L'Invasion des profanateurs de Sépultures*[1] de Don Siegel. L'erreur d'un traducteur trop confiant dans son dictionnaire, reprise à chaque réédition du film et finalement passée dans les mémoires, a enfin été corrigée ici pour donner *Graines d'épouvante*. On ne trouve dans le livre et dans le film qui en fut tiré ni sépultures ni profanateurs des susdites, le vol des corps se fait de façon plus propre et plus discrète, le vol de corps encore vivants...

Mais quand Becky vient dire à Miles que sa cousine Wilma a des doutes sur l'identité de son oncle Ira, Miles, en bon docteur, est justifié d'avoir lui quelques doutes sur la raison des deux jeunes femmes. S'agit-il de simples cas de paranoïa, ou bien d'autre chose, de quelque chose d'horrible, de monstrueux, qui menace la Terre entière?

MARC DUVEAU



1. Voir le film-dossier de notre précédent numéro.

S.F. : Nouveautés Made in U.S.

••

Du côté des livres de poche, trois nouveautés à signaler : *A Spell For Chameleon* de Piers Anthony (Del Rey Book, Ballantine) qui nous dévoile un aspect de cet écrivain, réputé à tort scientifique, que nous ne connaissions pas : celui du conteur de légendes. Le Monde de Xanth, dans lequel vit le héros, Bink, est un Univers de Magie. En effet, chaque habitant de Xanth détient un Sort, qui peut être plus ou moins utile, puissant, voire même reconnaissable. Ainsi, le père de Bink peut paralyser d'un regard, sa mère faire des sauts d'un moment en arrière... Bink, cependant, n'a pas de Sort, ce qui, selon les lois de Xanth, le condamne à être exilé dans l'horrible Univers Matérialiste qui cohabite avec le sien. En quête d'un Sort, Bink entreprend un long voyage, durant lequel il croisera centaures et dragons, rencontrera le Bon Magicien Humfrey et le Mauvais Magicien Trent. Et Chaméléon... Un livre rafraîchissant, plein d'inventions et écrit avec humour, bien à sa place dans la prestigieuse collection de « Fantasy » de Ballantine.

••

Passer de Xanth à « Darkover » (Ténébreuse) n'est pas quitter totalement le monde de la Fantasy, puisque la planète aux vents de glace, orbitant autour d'un pauvre soleil rouge, de Marion Zimmer Bradley se situe à mi-chemin entre la S.F. et le Fantastique. *The Forbidden Tower* (DAW books N°256), bien que le onzième volume dans la série de « Darkover », est, chronologiquement le troisième. Suite directe de *The Spell Sword* (DAW Books N°119), il illustre encore une fois le conflit entre l'Empire Terrien, matérialiste et expansionniste, et Darkover, planète interdite, moyennâgeuse, dont les dirigeants, le mystérieux « Comyn », ont de terribles pouvoirs psychiques... *The Forbidden Tower* nous plonge dans une intrigue bien « Darkovienne » : feutrée, silencieuse. L'alliance — ou mésalliance, aux yeux de certains — d'une Gardienne (télépathe initiée à la science des Matrices, ces gemmes catalyseuses de pouvoirs psi) et d'un Terrien va être la cause d'événements qui nous feront découvrir des bribes du passé de Darkover, longtemps avant l'arrivée des Terriens. On ne se lasse pas du monde de « Darkover », et notre seul souhait, après la lecture de ce livre, est que Marion Zimmer Bradley nous emmène encore sur les plaines gelées de la planète aux vents de folie...

Kampus de James Gunn (Bantam) est un roman autrement sérieux. Le héros, Tom Gavin, est Étudiant sur un Campus futuriste qui vit en vase clos dans une espèce d'Anarchie Programmée. Le kidnapping de son professeur favori va, progressivement, entraîner Gavin derrière le décor. Dans les coulisses du « Kampus » d'abord, puis dans le Monde extérieur. A partir de là, le roman devient picaresque, Gavin étant balloté d'un événement à un autre, découvrant finalement que la société du Monde Extérieur présente, sous d'autres formes, les mêmes défauts que celle du « Kampus ». La fin, malheureusement peu convaincante, voit Gavin trouver le repos dans une petite Communauté de savants « éclairés »...

Autant les descriptions du « Kampus » sont brillantes (parfois même d'un humour féroce), autant celles du Monde Extérieur manquent d'imagination. Un livre inégal donc, mais méritant une lecture.

••

Les livres « hardcovers » reliés) présentent parfois l'avantage d'un choix plus facile, les éditeurs se montrant plus scrupuleux au niveau de la qualité des textes publiés. Ainsi, viennent de sortir récemment trois volumes qui, dans des genres pourtant très différents, font preuve de talent.

A tout seigneur, tout honneur, nous commencerons avec le dernier roman de Frank Herbert, *The Dosadi Experiment* (Putnam). Comme tous les livres de l'auteur de *Dune*, celui-ci n'échappe pas à un défaut : la verbosité. Cependant l'habileté d'Herbert (un peu comme celle de Van Vogt, dans un autre style) arrive à faire passer le tout. *The Dosadi Experiment* est une histoire mettant en scène Jorj Mckie, Saboteur Extraordinaire, déjà aperçu dans *L'étoile et le fouet* et quelques nouvelles. Ici, il est chargé par son Bureau d'étudier une race de guerriers programmés, fabriquée par la race des Dosadi qui désire contrôler la Galaxie. Présentée comme cela, l'histoire paraît banale. Pourtant, comme dans *The God Makers* (situé dans le même cadre que les aventures de M. Mckie), on est séduit.

L'Usine Niven/Pournelle — spécialiste en livres d'une tonne environ — qui nous a déja donné *The Mote in God's Eye* et *Inferno*, vient de sortir *Lucifer's Hammer* (Playboy's Press). Il s'agit là de « hard science », et Niven et Pournelle ne nous épargnent aucun détail dans cette histoire d'une comète qui percute la Terre et de ce qui s'ensuit. Comme souvent, l'histoire — avant et après la chute — est vue de plusieurs points, personnages différents dont les vies se croisent... Le succès du livre réside sans doute dans la méticulosité de l'autopsie du cataclysme. Avant : l'incrédulité d'abord, les oui-mais-si... ensuite. Après : la panique, le chacun-pour-soi... Ce n'est pas à notre honneur de dire que le résultat de ce travail de fourmi est tellement vraisemblable... que l'on y croit — et on ne peut s'empêcher de frissonner en se disant que si ça arrivait...

Enfin, les amateurs de Tolkien, sans doute déçus par le biblique *Silmarillion*, vont être contents. Terry Brooks vient de nous donner *The Sword of Shanarra* (Random House), qui est au *Seigneur des Anneaux* ce que Zevaco est à Dumas. Mais pourquoi se refuser le plaisir d'un livre bien écrit, de personnages attachants, d'une intrigue solide, d'un Univers Autre (bref, tout ce qui fait le charme du Tolkien, tout en n'étant pas du Tolkien!)? Il y a eu suffisamment de mauvais imitateurs de Tolkien ces dernières années pour qu'il soit permis d'en saluer un bon.

••

Pour conclure, les amateurs de disques se feront un devoir de s'offrir le magnifique Album *The Life & Future Times Of Jack The Ripper* (Alternate Worlds Rec.) dans lequel Bloch interprète « Yours Truly Jack the Ripper » et « A Toy for Juliette », et le génial, l'inimitable Harlan Ellison (qui lit mieux qu'il n'écrit, si c'est possible) « The Prowler in the City At The Edge Of The World ». Superbe.

JEAN-MARC LOFFICIER

Monstres à lire

Le Cinéma Fantastique
par Christian Oddos
(Éditions Guy Authier)

Si je me laissais aller, je serais tentée de vous dire : je vais vous parler d'un livre... dont le titre m'échappe. Mais ce serait là faire preuve de négligence. Pourtant, la négligence, Christian Oddos ne semble pas la négliger, et vous pouvez rencontrer cette expression lacunaire au détour de son œuvre, p. 107 exactement, à propos d'un conte d'Edgar Poe dont le titre « lui échappe ». Le livre d'Oddos est sérieux... d'aspect : quatre cent cinq pages sur le cinéma fantastique, rien que ça. C'est donc un livre sérieux bourré de négligences.

D'abord, la méthode. L'ouvrage s'annonce comme une « contribution à une analyse du cinéma fantastique ». D'emblée, Descartes et Alain sont convoqués. Approche philosophique, se dit-on, mais brouillonne, vite délaissée, et surtout ignorant toute approche faite à ce jour. Le corpus choisi englobe beaucoup de films appartenant à « l'histoire du cinéma fantastique », mais laisse de côtés les productions contemporaines. Visiblement, le fantastique s'est arrêté vers 1968. Pas un mot sur les courants : films de possession, films d'invasions, ou encore le renouvellement des grands mythes. Mieux encore, nous apprenons qu'il faut, chose ô combien louable, sortir de ses ghettos ce parent pauvre appelé fantastique. Diantre, en quelle année ce livre a-t-il été écrit? Où se trouvait Oddos pendant tous ces festivals qu'il néglige de mentionner? Certainement pas chez lui au coin du feu en train de lire les revues spécialisées, car, à part « Midi-Minuit Fantastique », aucune n'a droit aux honneurs. L'absence totale de bibliographie et d'index en fin de volume, associée une filmographie indigente, ne facilitent pas les choses.

En fait, l'ensemble se décompose en trois grandes parties. Quelques chapitres d'approche philosophique, dont le vocabulaire paraît parfois un peu en décalage. Plus grave : les remarques justes sont des portes enfoncées par d'autres; les sources, bien sûr, ne sont jamais indiquées. Les trouvailles, elles, frôlent l'aberration. La deuxième partie fonctionne par auteurs. Bonne présentation de Terence Fisher et de Jacques Tourneur. Les choses se gâtent à nouveau avec la troisième partie, éternel et traitre classement thématique : les films. Là, les jugements les plus subjectifs et l'attitude cinéphilique la plus bornée se manifestent sans frein. Comme elle est loin la méthode! Le fantastique italien aura été banni et le sort de Mario Bava réglé en quelques lignes. Corman, de toute façon, venait d'être prétexte (2e partie) à un débordement d'injures fondées sur le lieu commun.

Malgré ses approches « philosophiques » et ses analyses dites « politiques » (il faudrait les appeler shématiques), Christian Oddos fait partie de ces gens qui pensent que le cinéma compte des petits maîtres et des grands maîtres (pour exemple, son insistance à introduire Bergman ou Demy dans cette étude). Mais le cinéma fantastique n'est pas une voie pour ces gens-là, car justement dans ce genre, les petits maîtres sont les grands!

EVELYNE LOWINS

Comix News

••

Terre d'élection de « Superman » et de nombreux autres superhéros, les comic-books américains ont toujours flirté de près ou de loin avec la S.-F., sans pourtant oser s'y engager à fond. En effet, les deux principales compagnies, Marvel et D.C., savaient par expérience que les ventes dans ce domaine étaient médiocres, les amateurs de « Batman » n'étant pas forcément friands de space-opera. Comme George Lucas a su, avec **Star Wars**, exploiter une nouvelle réceptivité du public américain aux thèmes du Fantastique, les éditeurs de « comix » n'en ont pas été moins prompts à innonder le marché, ces dernières années, de titres aux noms cosmiques.

Les lois commerciales applicables au genre étant ce qu'elles sont (tout magazine ne dégageant pas suffisamment de profit est interrompu), il ne faut pas s'étonner si beaucoup de ces titres — parfois brillants, tant du point de vue artistique que littéraire — ont eu une vie très courte. Ainsi en alla-t-il pour « War Of The Worlds », version flamboyante dûe au talent de Craig Russell d'une terre du futur, peuplée de mutants, asservie par les Martiens de H.G. Wells; pour « Deathlok », vision apocalyptique (écrite et dessinée par Rich Buckler) des U.S.A. dévastés par la Guerre Froide, d'un New York en ruines où évoluent cyborgs, cannibales et généraux paranoïaques du Pentagone...

Les titres présentés actuellement sont le fruit de ces tentatives malheureuses — du point de vue commercial, s'entend! Moins d'expériences, du solide. Bref : l'adaptation.

••

Ainsi, Marvel présente l'adaptation — en six numéros — de *Star Wars*. Conséquence de cette politique : si ce titre s'est très bien vendu, il est cependant d'un niveau très médiocre. Les dessins, réalisés par Howard Chaykin, sont plats, sans fidélité (mais cela est de tradition dans les adaptations de films de la Marvel) et, en tout cas, très loin en dessous des précédentes réalisations de cet artiste, par ailleurs doué (« Monark » chez Marvel, « Iron Wolf », « Sword of Sorcery » chez D.C.). Notons une curiosité au niveau du scénario. Celui-ci, basé sur une première version du script, nous présente des éléments absents du film : l'ami d'enfance de Luke, Darklighter, tué dans la bataille finale; Jaba, le créancier de Han Solo...

Le caractère très moyen de *Star Wars* est sans doute dû à la nécessité de sortir le magazine à temps. Avec le n

l'adaptation cède l

suite originale d

Solo et Ch

approuvée

D'ailleurs

retour

R2-D

pla

f

•

I

N

p

c

c

c

c

A

«

I

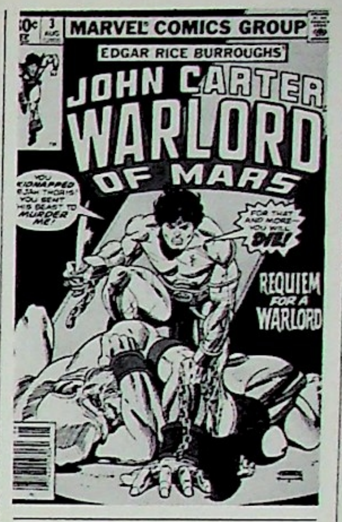
c

c

t

(





En conséquence, elle crée les siens : Batragon a fait une apparition très remarquée dans les Nos 4 et 5! Le personnage de Godzilla est présenté comme un être aux motivations mystérieuses : est-il intelligent ou non? Est-il un vilain ou un héros? Après tout, n'a-t-il pas sauvé le Japon à plusieurs reprises?... A

ble est une assez belle réussite qui enchantera les puristes. On pourra, peut-être, déplorer que les histoires de Marv Wolfman, bien que très fidèles à l'esprit de Burroughs, n'aient pas le « punch » de celui-ci. A moins que ce ne soit une question d'époque : faire du « John Carter » en 1977 demande une

Effinger et d'autres Grands de la S.-F. américaine comme le visionnaire du genre, Kirby, de retour chez Marvel, continue à produire ses sagas éblouissantes.
Dans *The Eternals*, il nous raconte la création de l'Homme — ainsi que celle de deux autres « espèces » cohabitant avec nous sur Terre : les Déviants, monstres vivant dans l'océan sous les ruines de la Lémurie, et les Éternels, dieux de nos légendes, vivant sur les sommets inaccessibles. Éternels, Hommes et Déviants sont le résultat d'expériences menées par les Dieux de l'Espace, créatures titanesques revenues aujourd'hui pour décider du sort de leurs créatures... Sur ces prémices colossales, Kirby bâtit une épopée qui englobe toute l'Histoire de l'Homme et qui brasse plusieurs dizaines de personnages réguliers.
Nous passerons plus rapidement sur les aventures de « Black Panther » qui découvre des civilisations oubliées pour parler des deux dernières séries lancées par Kirby : « *Machine Man* », traitant d'un androïde conscient, de la société du XXI[e] siècle, et — le personnage étant apparu dans « 2001 » (titre maintenant arrêté) — du monolithe noir cher à Kubrick! Quand à *Devil Dinosaur et Moon Boy*, il raconte les aventures d'un jeune extra-terrestre et de son monstre aux temps préhistoriques. Brasseur d'idées — certains ont dit qu'il y a plus d'idées dans une histoire de Kirby que dans le genre tout entier — Kirby est également un dessinateur remarquable, ce qui fait de ses séries des magazines avidement recherchés par les collectionneurs. On peut cependant regretter une certaine absence de profondeur dans le traitement des personnages, qui sont d'ailleurs plus des « supports » pour l'histoire racontée que de vrais êtres humains.

●●

Enfin, bien que ce ne soit pas à proprement parler une nouveauté, on ne saurait omettre de mentionner *Red Sonja*, héroïne dessinée par Frank Thorne, et située dans le Monde Hyborien de Robert Howard, l'âge de « Conan ». Red Sonja, rousse mercenaire qui a déjà rencontré à plusieurs reprises le fameux Barbare, connait des aventures picaresques sous la plume du talentueux Roy Thomas. Moins violent que Conan, au dessin particulièrement réussi, « Red Sonja » est un succès. Plusieurs « Sonja Con » (rassemblement de fans de Red Sonja) ont d'ailleurs déjà eu lieu, montrant l'attrait du personnage. L'exemple de « Red Sonja » prouve que la « Sword and Sorcery », genre souvent critiqué pour ses aspects sexistes, fascistes, etc. peut n'être rien de tout cela, bien au contraire!

JEAN-MARC LOFFICIER



Errata. Dans le précédent numéro de **L'Ecran Fantastique,** une erreur technique nous a fait omettre de mentionner le nom de notre collaborateur **Jean-Claude Michel,** auteur de l'article consacré à **Erle C. Kenton.**

ques nouvelles. Ici, il est chargé par son Bureau d'étudier une race de guerriers programmés, fabriquée par la race des Dosadi qui désire contrôler la Galaxie. Présentée comme cela, l'histoire parait banale. Pourtant, comme dans *The God Makers* (situé dans le même cadre que les aventures de M. Mckie), on est séduit.
L'Usine Niven/Pournelle — spécialiste en livres d'une tonne environ — qui nous a déja donné *The Mote in God's Eye* et *Inferno*, vient de sortir *Lucifer's Hammer* (Playboy's Press). Il s'agit là de « hard science », et Niven et Pournelle ne nous épargnent aucun détail dans cette histoire d'une comète qui percute la Terre et de ce qui s'ensuit. Comme souvent, l'histoire — avant et après la chute — est vue de plusieurs points.
Pour conclure, les amateurs de disques se feront un devoir de s'offrir le magnifique Album *The Life & Future Times Of Jack The Ripper* (Alternate Worlds Rec.) dans lequel Bloch interprète « Yours Truly Jack the Ripper » et « A Toy for Juliette », et le génial, l'inimitable Harlan Ellison (qui lit mieux qu'il n'écrit, si c'est possible) « The Prowler in the City At The Edge Of The World ». Superbe.

JEAN-MARC LOFFICIER



le cinéma
ça. C'est d
bourré de nég
D'abord, la méth
s'annonce comme
bution à une analyse
fantastique ». D'emblée,
cartes et Alain sont convo
Approche philosophique,
dit-on, mais brouillonne, vi
délaissée, et surtout ignorant
toute approche faite à ce jour.
Le corpus choisi englobe beau
coup de films appartenant à
« l'histoire du cinéma fantasti
que », mais laisse de côtés les
productions contemporaines
Visiblement, le fantastique s'es
arrêté vers 1968. Pas un mot su
les courants : films de posses
sion, films d'invasions, ou
encore le renouvellement des
grands mythes. Mieux encore
nous apprenons qu'il faut
chose ô combien louable, sorti



Composition C.M.L. Paris-13[e] — Maury Imprimeur S.A., 45330 Malesherbes
Dépôt légal : N° Éditeur : 8751 — 1[er] trim. 1978
ISBN : 2.702.4744.7



- Dossier "Close Encounters" (Rencontres du 3e Type)
- Entretien avec Kevin Connor
- Les comédies fantastiques d'Abbott et Costello
- Le Prisonnier, ou le Fantôme de la Liberté



Couverture

Première page : Affiche du 7e Festival International du Film Fantastique et de Science Fiction. Dessin de Siudmak.

Dernière page : Photos du film « rencontres » du 3e type de Steven Spilberg.